anxa
85-B
24885

Albrecht Dürers Leben und Werke

von

Otto Fischer

Mit vielen Abbildungen

Gelber Verlag, Dachau bei München

Albrecht Dürers
Leben und Werke

von

Otto Fischer

Mit vielen Bildern

Erstes bis dreißigstes Tausend

Der Gelbe Verlag in Dachau bei München

Dürer! Ein unbegrenzter, nie rastender Drang nach Darstellung, nach Bewältigung dieser ganzen sichtbaren Welt. Eine Unruhe, eine Glut von Linien, die jedes Ding und jede einzelne Form mit Ausdruck gespannten Wesens überlädt. Ein lebenlanges Ringen um ein Gesetz der Formung, das diese drängende Welt zur Ordnung, zur Klarheit des Ewig-Gültigen füge. In keinem anderen Werk ist so mächtig wie in seinem das faustische Wesen der deutschen Anlage Form geworden. Dies Schaffen ist so sehr unser, daß wir in ihm uns selber lieben und hassen. Keiner hat wie Dürer um die Vollendung gekämpft. Seine Kunst ist nicht Jubel und Rausch, nicht Ausbruch und nicht Verströmen, sie ist Glut und hoher Flug, sie ist Arbeit, Bändigung, Meisterschaft. Sie will erworben sein, man muß sich ein wenig die Mühe nehmen hineinzudringen, so findet man ihren großen Reichtum, so ergräbt man erst ihre Tiefe. Glühend und streng hat Dürer seine Welt erschaffen.

Dieser ist auch der erste deutsche Künstler, dessen Gestalt rund und stark aus dem Ungewissen der Geschichte heraustritt. Wir wissen von Dürers Leben so viel wie von keinem andern unserer älteren Meister. Briefe, Tagebücher und Aufzeichnungen seiner Hand sind erhalten. In Büchern hat er seine Kunstlehre ausgesprochen. Seine Gemälde sind zum großen Teil noch vorhanden, Zeichnungen in überraschend hoher Zahl, und die beste Frucht seines Schaffens hat er selber als gedruckte Kunst in die ganze Welt hinausgehen lassen. Sein Scherz und Lachen, sein leidenschaftlicher Ernst, sein suchendes Grübeln tönt noch immer aus seinen Worten. In seinen Werken lebt noch immer die große Arbeit seines Lebens.

Dürers Bild: ein hochgebautes Gesicht, kleiner, doch sinnlich voller Mund, eine gebogene Nase, ernst schauende Augen unter geschwungenen Brauen, eine denkerhaft klare Stirn und der eitle Schmuck lang üppig geringelter Locken. Als Siebenundzwanziger fast noch schüchtern, ahndungsvoll schauend. Als Fünfunddreißiger mit hohem Ernst und götterhaftem Gleichmut. Dem Sechsundfünfziger mächtig gekrümmt die Nase, energisch vorgedrungen das Kinn, das Auge kühn blickend unter dichter Braue, das Haar fällt schlicht, und ein starkfließender Bart verhüllt Lippen und Wange.

Nürnberg, das getürmte, hügelabsteigende Nürnberg, ist Dürers Heimat. Mauern und Erker, Kirchen und Brunnen werfen noch heute die Schatten alter Jahrhunderte. Ein derbes, tätiges Volk war hier zusammengepfercht zu bienenhaftem Fleiß. Der Zwang der Zünfte vereinte die Gewerbstätigen zu einer höheren Gemeinschaft schaffender Bürger, er gab aber auch dem kleinen Zank von Habgier und Eifersucht einen eng umschlossenen Spleiplatz. Doch die Handelsstraßen führen die Kaufleute hinaus, sie öffnen einen weiten Blick in die Welt. Der Sinn der Menschen ist noch grob, es wird viel Unflat geredet, auch Dürers Briefe an seinen Freund Pirckheimer sind voll derber Späße und Andeutungen. Das Diesseitige ist gar nicht so wichtig, das Verhältnis zum andern Leben entscheidet über die Werte des Daseins. Daß der Mensch rechtschaffen lebe auf Erden, als wäre dies Dasein eine Prüfungszeit, daß die Seele ihren Frieden mache mit Gott, das ist wesentlich. So entstehen die himmelhohen Kirchen und füllen sich mit Bildwerken, Denkmale und Stätten der Frömmigkeit. So schwebt über dem einzelnen Leben immer das Bild des Todes, der sein ewiges Schicksal entscheiden wird. Seligkeit, Verdammnis und Weltgericht sind unabweisbare Wirklichkeit. Dürers eigene Worte sind von diesem schweren Ernst erfüllt, wenn er von den Eltern schreibt, wie sie ihr Leben mit großer Müh und schwerer, harter Arbeit zugebracht, auch mancherlei Betrübung, Anfechtung und Widerwärtigkeit gehabt, wie der Vater ein geduldig Mann und sanftmütig, gegen jedermann friedfertig ein gottesfürchtig christlich Leben geführt, wie sein höchst Begehren war, daß er seine Kinder mit Zucht wohl aufbrächte, damit sie vor Gott und den Menschen angenehm würden, wie die Mutter 18 Kinder getragen und erzogen, viel schwere Krankheit, große Armut, Verspottung und Verachtung gelitten, dennoch um die Kinder nur immer große Sorg vor Sünden trug, sie stetig im Namen Christi vermahnte, gute Werke und Barmherzigkeit erzeigte gegen jedermann. Und er beschreibt ganz genau das jähe Sterben des Vaters, das schwere Sterben der Mutter, so gegenwärtig wesentlich ist das Erlebnis des Todes. Er beschreibt ein Wunder, das er im Jahre 1503 sah, daß Kreuze vom Himmel fielen auf viele Leute, beschreibt im Alter noch ein Traumgesicht, daß große Wasserfluten vom Himmel auf die Erde fielen, mit feierlichen apokalyptischen Worten. Die Furcht Gottes und der Gedanke an das Jenseits hat die Menschen damals nie losgelassen.

Auch Dürer hat in der nürnbergischen Zunftgerechtigkeit sein Leben hingebracht, er hat gefreit und eine Werkstatt gehalten, hat ein Haus und Güter erworben wie ein anderer. Und doch hat er sich aus dem engen Leben herausgearbeitet zu einem weiten und großen. Die gedruckten Bücher brachten vielerlei Wissen und Bildung damals zu einem weiteren Kreise von Menschen als je zuvor. Die Wissenschaft der Griechen und Römer, die freie Welt des Altertums dämmerte wie ein fernes Vorbild von Italien herüber zu den nordischen Menschen. Die Männer, die sie zuerst aufnahmen und pflegten, waren Dürers Freunde. Und die Erde erweiterte sich: noch immer fuhren Pilgerschiffe ins Heilige Land, aber zugleich bedrohten die Türken Ungarn und Österreich. Zur selben Zeit hatte Kolumbus ein märchenhaftes Indien entdeckt, fremde Tiere und Menschen bringen die Seefahrer heim. Dürer hat das Nashorn in Holz geschnitten, er hat in Brüssel die Kostbarkeiten gesehen, die aus dem neuen Goldland kamen und sein Herz erfreut an den wunderbar künstlichen Dingen. Für alles Merkwürdige ist ihm der Sinn weit offen. Dürer ist fern und gern gereist. Nicht bloß als Handwerksgesell ist er in Deutschland herumgekommen, er ist zweimal nach Italien gefahren, er hat am Main, am Rhein und in den Niederlanden die Städte und Länder angesehen, hat anderthalb Jahre in Venedig, mehr als ein Jahr in Antwerpen gelebt. Er tat dies nicht als ein reicher Mann, sondern als einer, der von seiner Hände Arbeit sich nährte. Denn er hatte einen Weg gefunden, auf dem der Maler der Abhängigkeit vom Bilderauftrag entwuchs und nur sich selber verantwortlich gestalten durfte, was ihm wesentlich war. Das war die Arbeit für die gedruckte Kunst der Holzschnitte und Kupferstiche, die er aus dem Handwerklichen der Illustration, der Vorlagen und frommen Bildchen emporhob zu der Reinheit der sich selbst genügenden Werke. Wie die Bücher, so gingen nun die gedruckten Bilder hinaus in die Welt, allen erreichbar wie frühere Werke niemals. Sie lehrten die Menschen mit ihres Meisters Auge schauen, sie brachten ihm Geld und Ruhm und die Freiheit des Schaffens. Auch Dürer hat für fromme Stifter Kirchenbilder gemalt und um die große Form des Gemäldes sich gemüht, aber sein Eigenstes gab er im Holzschnitt und Stich, sein letztes und größtes Werk hat er nicht Menschen zuliebe gemalt, sondern als ein Denkmal und Mahnwerk seiner heiligsten Überzeugung: die vier Apostel. Leicht ward es den italienischen Meistern, das göttliche Recht der Kunst zu vertreten und wie Herren zu schaffen, wo alles ihnen suchend entgegenkam, aber ein harter Weg führte den Deutschen aus der Enge der Zunft empor. Durch schwere Arbeit hat ihn Dürer sich Schritt um Schritt geöffnet. Der Kunst als der Darstellung des Sichtbaren mußte ihr Platz in der Ordnung der geistigen Werte erst errungen werden. Dürer übte sie nicht nur schaffend aus, er suchte mit grübelndem, bohrendem Ernst ihren Sinn und ihre Gesetzlichkeit zu ergründen. Was er gefunden, trieb es ihn, in Worte zu fassen und mitzuteilen. Diese theoretische Arbeit fügte erst die Kunst in den Kreis der höheren Bildung. Mit Dürer als Erstem in Deutschland trat neben den Gelehrten der Künstler als Repräsentant des forschenden und gestaltenden Geistes. Nicht um Eitelkeit willen, sondern um der Sache, um der Kunst willen hat Dürer sich so hoch über das Handwerk herausgearbeitet, daß er zu Regenten und Kaisern Zugang bekam und mit den besten Geistern seiner Zeit wie mit seinesgleichen verkehrte. Wenn er in den Niederlanden wie ein Fürst der Maler gefeiert wurde, wenn sein Ruhm in Rom den Raffael zu brüderlichem Gruß bewegte, so hat er das nur seines Lebens Arbeit zu danken. Er hat um nichts als um die Vollkommenheit seiner Kunst gerungen.

Albrecht Dürer ward am 21. Mai 1471 geboren. Der Vater war ein Goldschmied, aus Ungarn stammend, nach den Niederlanden gewandert, dann in Nürnberg seßhaft geworden; seine kargen gefurchten Züge hat der Sohn mit Ehrfurcht der Nachwelt überliefert. Auch von der Mutter, eines Nürnberger Meisters Tochter, die er nach des Vaters Tod zu sich nahm, besitzen wir aus ihrer letzten Krankheit ein erschütternd wahrhaftiges Bild. Albrecht, der Eltern zweites Kind, ward unter holderen Sternen geboren. Da er eifrig zu lernen war, kam er in die Schule, dann lehrte ihn der Vater das eigene Goldschmiedehandwerk, aber das zeichenbegabte Kind trug seine Lust zur Malerei, und ob der Vater auch wenig zufrieden war, gab er doch den Fünfzehnjährigen in Michael Wohlgemuts, des wackeren Malers Werkstatt. In gemeinsamer Arbeit mancher Gesellen waren große Flügelaltäre hier im Werk; damals entstanden auch die Holzschnitte zum Schatzbehalter, die Dürers Taufpate, Anton Koberger, herausgab. „In der Zeit verlieh mir Gott Fleiß, daß ich wohl lernete.“ Dann, im

Frühling des Jahres 1490, zieht der Jüngling auf die Wanderschaft. Zu Schongauer, dessen Stiche damals die Schule der Maler waren, zieht es ihn, wie er jedoch 1491 nach Kolmar kommt, ist der Meister bereits gestorben. Im folgenden Jahre ist Dürer wahrscheinlich in Basel gewesen, vielleicht hat er länger hier oder in Straßburg verweilt. Er muß damals Entwürfe für den Holzschnitt gezeichnet haben. Eine große Reihe von flüssig und leicht erzählenden Illustrationen — zum Ritter vom Thurn, Terenz und Brants Narrenschiff — werden ihm zugeschrieben, doch ist die Frage noch nicht ganz aufgeklärt. Auf Pfingsten 1494 kehrt Dürer in die Heimat zurück, er begründet bald darauf mit der Jungfrau Agnes Frei den eigenen Hausstand. Doch war es eine unfruchtbare Ehe, dem Menschen und dem Künstler scheint sie so viel als nichts gegeben zu haben.

An den Zeichnungen läßt sich nun verfolgen, wie Dürer aus dem etwas harten Nürnberger Stil hinüberwächst in die disziplinierte Beweglichkeit des Schongauerschen Griffels und wie er früh mit ungeheurer Leichtigkeit aber auch mit feurigem Ernst darangeht, nicht bloß der hergebrachten Vorwürfe, sondern einer viel reicheren Welt des Sichtbaren unbefangen sich zu bemächtigen. Nun aber kommt ein Neues dazu: italienische Stiche, Werke Mantegnas vor andern, kommen ihm zu Gesicht, fesseln ihn so, daß er sie nachzeichnet, eine ganz andere neue Kraft der Menschendarstellung und des Raumbildens tut sich auf. Zu lernen glühend entschlossen, muß der junge Meister 1495 nach Italien gefahren sein. Venedig und die Reise geben nun mächtige Anregung; antike Stoffe bewegen ihn, von Kunstwerken, die er gesehen und aufgezeichnet, zehrt er noch lange. Heimgekehrt, entfaltet er nicht so sehr in Gemälden, — die Aufträge mochten spärlich sein — sondern im Holzschnitt und Kupferstich eine große Tätigkeit. Wohlgemut, Schongauer liegen schon weit hinter ihm, selbst Mantagna ist so gut wie verarbeitet, und in den ersten Werken schon, die mit Dürers Monogramm in die Welt gehen, sind die Grenzen graphischer Kunst weit hinausgerückt. Ob die Gegenstände aus den heiligen Geschichten, aus der noch etwas fremd empfundenen Antike, ob sie aus dem täglichen Leben genommen sind, ein zeichnerischer Wille hat die Erde und die Menschen mit solcher Kraft und Schärfe überwältigt, als reckten zum erstenmal fest und ehern sich nackte Leiber, als schlügen Felsen, Wald, Berge und weite Landschaft, Bäume und alles Getier zum erstenmal die Augen auf. Und nun macht dieser junge glühende Mensch sich an eine ganz große Aufgabe. Mit Weltuntergangsgedanken ist die Zeit erfüllt, aus seinem Innersten herausquellend empfängt und formt er die ungeheuren Gesichte der johanneischen Offenbarung. 1498 erscheinen in 15 mächtig großen Blättern die Holzschnitte der Apokalypse. Wie ein ungeheurer Strom rauschen die himmlischen und die höllischen Heere, mit übermenschlicher Gebärde redet Gott selber und stehen seine Engel im Streit, durch die Luft sausen die beschwingten Tiere, Posaunen und Sturm, Wehruf und Lobgesänge der Frommen erschallen, Sonne und Mond, Feuerflammen und Sterne zucken gewaltig durch alle die Blätter. Niemals ist eine Vision mit größerer sinnlicher Fülle, niemals übermenschlicher gestaltet worden. Ein heroischer Geist waltet durch alle Werke des jungen Meisters. Eine Reihe von Blättern zur großen Passion entstehen, überdrängt mit einer Wucht tragisch gespannten Lebens — und die Bäume rauschen ein Echo der Klage der Menschen. Bildnisse entstehen, wo der innere Drang des Menschen durch die herbe Größe der Darstellung nur mit Mühe gebändigt scheint. Auf einem Altarblatt für den sächsischen Hof ist — nicht ganz glücklich — versucht, selbst das Thema des Marienbildes in eine strenge und stählerne Form zu zwingen.

Um das Jahr 1500 tritt eine auffällige Wandlung ein. Es ist, als wäre irgendein beglückendes Erlebnis wie eine Befreiung über Dürer gekommen, als hätte jetzt erst mit rechtem Behagen sein Auge der Welt sich geöffnet. Die Freude an der Schilderung wächst, freundliche Vorwürfe werden gern ins Breite ausgesponnen. Es ist die Zeit traulich-zarter Madonnenstiche, und die Holzschnitte des Marienlebens sind so recht die Aufgabe dieser Jahre. Welch ein heiteres, tausendfach plätscherndes Leben, welche versonnene Stille der kleinen Welt erfüllt diese Blätter! Poesie von Wald und Stube, die ernste Liebe eines hingegebenen Menschen. Die Arbeit ist freilich ungleichmäßig, sie hat sich Jahre durch hingezogen. Und nun erwacht in diesen Jahren auch das theoretische Interesse an einer neuen Grundlegung darstellender Kunst. Die menschliche Gestalt war ihre zentrale Aufgabe, auf die Bewältigung des nackten Leibes hatten die Italiener hingeführt, und Dürer ringt in immer neuen Anläufen nach immer innigerer Kenntnis. Das Große Glück ist das Meisterwerk solchen Bemühens. Auch die rechte

Darstellung des Raumes durch die Linienperspektive wird jetzt zu wissenschaftlicher Klarheit durchgearbeitet. Und über das eigentliche Begreifen des Baues der Körper hinaus strebt Dürer bald nach einem Begreifen der Schönheit selber: er sucht nach den vollkommenen Verhältnissen der menschlichen Gestalt und konstruiert mit Zirkel und Zollstab den Akt. Das erste Menschenpaar, das er im Stich verherrlicht, wird nun auch das erste Denkmal dieses faustischen Bemühens um ein Urgesetz. Zu derselben Zeit wachsen auch dem Maler die Aufgaben zu. Ein Altarwerk, das um 1503 entstand, ist verschollen, dagegen erhielten sich aus diesen Jahren zwei Gedächtnistafeln, beide die Grablegung des Herrn in einem ernsten Aufbau vieler Figuren vor weiter Landschaft darstellend. Um 1504 entsteht dann der Paumgartner-Altar mit der heiter-zierlichen Anbetung des neugeborenen Kindleins, dem unter den Bögen der Ruine die Eltern und die Englein, die Stifterfigürchen und die Hirten von allen Seiten sich nahen und neigen. Einfassend stehen als Wächter zu beiden Seiten die großen Flügelgestalten der ritterlichen Heiligen, in denen Dürer seine ersten Vorbilder einer monumentalen Menschendarstellung aufgerichtet hat. Und im selben Jahre wie Adam und Eva entsteht jenes andre Altarblatt mit der Anbetung der Könige, das im bunten Schmuck zierlicher Schilderung die durchdachte Harmonie einer abgewogenen Komposition so klar entfaltet wie diesseits der Alpen kein anderes Werk vor ihm.

Und doch muß es Dürer allmählich eng um die Brust geworden sein. Die Anregung eines großen und reichen Lebens fehlt ihm in der engen Kaufmannstadt, er mag sich unfrei gefühlt haben unter seinen braven Zunftgenossen. Die miniaturhaft sorgsamen Zeichnungen der grünen Passion mögen kompositionell einen Fortschritt gegen die ältere Folge bedeuten, aber die Hand spielt allzu bewußt und zierlich, der Stil streift schon die Manier, und die große Glut von ehemals ist erloschen. Gegen Ende des Jahres 1505 reißt Dürer sich los und fährt zum andern Mal, diesmal zu langem Aufenthalt, nach Italien. Wieder ist Venedig das Ziel der Reise. Vielleicht hätte Florenz dem Menschenbildner noch mehr geben können, aber auch in den Werken des alten Bellini, des jungen Giorgione und Tizian blühte eine Kunst, deren reife Harmonie und Freiheit dem Deutschen noch immer zu bewundern und zu lernen gab. Auch aus dem Kreise Lionardos muß ihm manches nahegekommen sein. Viele Zeichnungen zeugen von der Bemühung des Nachstrebenden. Und es entsteht in den anderthalb Jahren, die er im Süden verweilt, eine ganze Fülle von Bildern, deren bunte leuchtende Farbe schon von der neuen Anregung spricht. Das Hauptwerk ist die Tafel vom Rosenkranzaltar, die Dürer in fünf Monaten für die Bruderschaft der deutschen Kaufleute vollendet hat. Es ist das Schema des venezianischen Andachtsbildes, groß und schwungvoll angelegt, aber dann mit einem solchen Reichtum zeichnerischen Einzellebens erfüllt, daß selbst die italienischen Kunstgenossen, die den Fremden zuerst scheel angesehen, seine Kunst staunend erkannten. Und Dürer fühlte sich wohl in Venedig, derbe, launige Briefe schreibt er seinem Freund Pirckheimer nach Hause. Das bunte, freie Leben behagt ihm: „Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer.“ Und aus solchem stolzen Gefühl des eigenen Werts entstand wohl jetzt auch das berühmte Selbstbildnis, wo des Meisters Antlitz in strenger, hoher Frontalität christusähnlich wie ein Urbild des edlen schauenden Menschen uns anblickt.

O wie ungern kehrt Dürer aus dem Süden in das enge Nürnberg zurück! Es ist nicht ganz sicher, ob die lebensgroßen Tafeln mit Adam und Eva, die 1507 datiert sind, noch in Venedig oder schon in der Heimat gemalt worden sind. Es ist, als wollte ihr Schöpfer hier bewähren, was er dort empfangen hat. Wo man im früheren Stiche noch etwas die Steifheit des Konstruierten spürt, da spielt nun ein wundervoller Rhythmus durch die bewegte, nackte Gestalt, aus der Gebärde, aus den Augen spricht eine süße Sinnlichkeit, die den Norden fast verleugnet. So vollkommene Bildungen menschlicher Schönheit hatte Deutschland nie gesehen, so melodische wohl hundert Jahre nicht. Aber die Deutschen hatten für solche Kunst keine Aufgaben. Für seinen alten Gönner Friedrich den Weisen malte Dürer 1508 die Marter der 10000 Christen, ein gar nicht großes Bild, an dem eigentlich nur die Bewältigung der Aufgabe interessant ist, in einer Landschaft eine große Menge von Menschen und Vorgängen perspektivisch klar und lesbar zu gruppieren. Es ist im ganzen eher ein kleinliches Werk. Zu Größerem berief den Künstler der Auftrag, der 1507 von dem Frankfurter Kaufmann Jakob Heller kam und der in den folgenden zwei Jahren mit aller Hingebung ausgeführt wurde. Leider ist dies Werk, dem Dürer eine ewige Dauer zu sichern wünschte, verbrannt, aber wir kennen es aus Kopien und zahl-

reichen Studien. Es handelt sich um ein Altarwerk mit der Himmelfahrt Marien als Hauptbild: unten am leeren Grabe die Apostel, während oben in den Lüften die Jungfrau von den drei Personen der Gottheit gekrönt wird. Dürer baut hier ähnlich wie die Italiener aus mächtigen Einzelfiguren sein Bild, aber die Gruppe oben und die Gruppe unten haben kaum eine Beziehung zueinander, keine durchgreifende Bewegung gibt dem Ganzen eine höhere Geschlossenheit, nur die einzelne Gestalt für sich wirkt mit statuarisch gewaltigen Formenfügungen, aber schon Gewandfigur und Kopf sind nicht mehr aus einem Guß. Innere Hemmungen haben es trotz der großen Leistung nicht zu einem reinen Gelingen kommen lassen. Erst 1511 entsteht, wie eine ausgereifte Frucht vieler Jahre, Dürers Allerheiligenbild. Es ist wieder eine Tafel kleineren Umfangs, jetzt auch äußerlich nach italienischer Art in einen Rahmen von Säulen und Bogen gefaßt. Über einer einsamen Uferlandschaft, die gleichsam fern und versinkend erscheint, öffnet sich der Himmel, und man erblickt die Herrlichkeit Gottes inmitten der unendlichen Chöre seiner Heiligen. Sie kommt wie eine Vision dem Beschauer entgegen. Die weltlichen und die geistlichen Scharen, die Jungfrauen, die Frommen des alten Bundes und die Chöre der Engel schließen sich in großen Kreisen anbetend um die Dreieinigkeit. Gedanken und Gefühl des Unendlichen sind schaubar gemacht, in einer ähnlich grandiosen Komposition wie in Raffaels Disputa; allein, wo der Römer auf einem festen Grunde der Erde aufbaut, da ist dem Deutschen von vornherein nur Vision der Himmel, und das Irdische fließt fern hinab. Damit ist die Periode der großen Bilder fürs erste abgeschlossen.

In den Jahren nach der venezianischen Reise hat jedoch auch die graphische Kunst einen entscheidenden Anteil an Dürers Schaffen. Im Holzschnitt schafft er sich einen neuen Stil, der nicht mehr mit der Ausdruckskraft der einzelnen Linie das ganze Blatt überdrängt, sondern breiter disponierend in ruhigere Umrisse Figuren und Dinge faßt, beschattete und lichte Partien in großen Zügen auseinanderlegt und in einfachen, mehr statuarischen Kompositionen das Ganze aufbaut. So wird nun die Folge der großen Passion 1510 vervollständigt und 1511 herausgegeben: der Abstand zwischen den alten und den neuen Blättern springt gewaltig in die Augen. Gleichzeitig wird auch das Marienleben zum Abschluß gebracht, wo denn das Ältere in das Jüngere mehr in vermittelnden Übergängen sich wandelt. Während aber in beiden Folgen bei dem großen Format noch immer ein großer Reichtum bildmäßiger Schilderung sich entfaltet, so wird zugleich — von 1509 bis 1511 — in den 36 Blättern der kleinen Passion die Geschichte vom Sündenfall und der Erlösung durch Christi Leiden noch einmal weiter ausholend, derber, volkstümlicher und gleichsam in der schlichtesten Holzschnittsprache erzählt. Und an diese Reihen schließen sich noch manche Einzelwerke, an die kleine Passion einzelne Heiligenblätter wie der Christophorus, der Hieronymus, an die große die heilige Dreifaltigkeit, an das Marienleben die Engelskönigin noch 1518: Blätter von der allerherrlichsten Erfindung, in denen es wieder wie einst in der Apokalypse von göttlichem Leben und Licht zuckt, jubelt und rauscht, oder ganz schlichte, doch in sich vollendete Dinge, die wie alte Legenden von Fels und Baum und Wasserlauf und von den frommen Heiligen reden.

Deutlich wird hier nun eine Scheidung zwischen dem, was im Holzschnitt und dem, was im Kupferstich zu sagen ist. Die feinere Kunst wird nun noch mehr ins Feine durchgebildet, sie wendet sich an die eigentlichen Kenner, und mit dem Grabstichel werden nun Wirkungen angestrebt, die bisher kaum in der Malerei denkbar gewesen waren. Auch hier öffnet und begleitet eine Passionsfolge die neue Arbeit, die sogenannte Kupferstichpassion, kleine, unendlich zart durchgebildete Blättchen, von 1507 bis 1512 entstanden. Man kann in den verschiedenen Folgen vergleichen, wie Dürer in diesen Jahren immer wieder dieselben Vorgänge der heiligen Geschichte vornimmt und bildnerisch abwandelt, die alten überlieferten Bildfügungen werden auf die leibhaftigste, geschlossenste, die anschaulich-reichste und zugleich klarste Form hin durchgearbeitet, zugleich aber auch auf den psychisch erfülltesten und ergreifendsten Ausdruck eines jeden Vorgangs. Im Kupferstich sind nicht bloß alle Formen aufs intimste durchgebildet, es rieselt und spielt zugleich ein seidiges Licht durch die Szene, und so ist die bildmäßige Wirkung hier die vollkommenste. Dürer hat damals auch mit der kalten Nadel Versuche auf der Kupferplatte gemacht wie etwas später mit der Eisenradierung. In einem Werk wie dem Wappen mit dem Hahn steigert er die malerische und stoffliche Ausdrucksfähigkeit des Grabstichels

ns Unerhörte. In Marienstichen entwickelt er die süße Poesie des Beieinander von Mutter und Kind bald zu heiter-bewegter Pracht, bald zu innig-beschlossener Versunkenheit einer Formenfügung von zartestem Durchfühltsein: die Rasenbank mit den schwanken Halmen und die Steinchen am Weg, die Rinde des Stammes und das geflochtene Gatter, die Faltensäume und die Pelzverbrämung, seidenes Haar und weiße Kinderhaut sind Töne einer Melodie wie das Spiel der Finger und der Blick des Knaben. So bereiten die Meisterstiche sich vor, die bis heute noch nichts von ihrer ewig-gegenwärtigen Gültigkeit verloren haben und in denen wir einen reinsten Ausdruck des deutschen geistigen Wesens erblicken möchten. Vielleicht sollte ursprünglich eine Folge der vier Temperamente geschaffen werden, jedenfalls gehören für uns die drei zusammen: der christliche Ritter, der trotz Tod und Teufels Geleit seinen Weg dahinreitet, der schreibende Kirchenvater in der besonnten Traulichkeit seiner Stube und Melancholie, die einsam grübelnde Frau unter dem rätselhaften Geräte der Alchymie und dem fernen Nordlicht. Schon rein technisch sind in den großen Blättern alle Register gezogen: der seidene Rock, das Fell des Rosses und der Pelz des Löwen wirken unmittelbar farbig, über Burg und Felsen liegt es wie Abendschein, die ungeheure zitternde Unruhe des Himmelslichts erfüllt die ganze Melancholie, und was soll man erst von dem Sonnenschein sagen, der durch die Scheiben in die holzgetäfelte Stube fällt. Dieser Fülle der Anschauung entspricht die Fülle des Gedankens, der bedeutsam bis in die kleinsten Dinge sich ausspinnt, und in der Kraft formaler Gestaltung, die beide zur Einheit zwingt, zeigt sich das volle reife Können des Meisters, der hier sein Eigenstes ausspricht.

Aber auch die äußere Welt zog jetzt den Künstler wieder in ihren Dienst. Im Jahre 1515 beginnt Dürers Tätigkeit für Kaiser Maximilian. Schon drei Jahre zuvor, als der Kaiser in Nürnberg weilte, muß eine Beziehung sich angeknüpft haben; jetzt wird Dürer mit den besten Augsburger Meistern an den großen Holzschnitt-Bilderwerken beteiligt, mit denen Maximilian seinen eigenen Nachruhm, die Herrlichkeit seines Hauses und auch bestimmte politische Absichten fördern und verbreiten wollte. Dürers Werk ist zunächst die Ehrenpforte, ein riesiges Triumphgebäude des Kaisers, das freilich nur aus einer Wand von 92 aneinandergeklebten Holzschnitten besteht. Die Idee ist nicht von Dürer, und er fand sich, so gut es ging, mit ihr ab. Wenn das Ganze, mit Bildern überdeckt, ein prunkendes Ungetüm wurde, so muß man die einzelnen Blätter für sich betrachten und findet dann nicht bloß eine Menge herrlicher Schlachtenbilder und prächtiger Einzelgestalten, sondern vor allem in den architektonischen Teilen einen unerschöpflichen Reichtum frei und wundervoll spielender ornamentaler Schöpfung, die Dürers Ingenium wieder von einer neuen Seite zeigt. Ein überquellender gotischer Formendrang bewältigt und überwirkt die neuen Motive Italiens und der Antike, und die sinnliche Lust an aller festlich prangenden Erscheinung, die in der ganzen Zeit liegt, ward durch die kaiserlichen Aufträge recht zur Gestaltung aufgerufen. Dies gilt auch von Dürers Anteil an der Folge des Triumphzuges, wo es mannigfache Prunkwagen mit Rossen und Trophäen, Landsknechten, Genien und allegorischen Frauen zu erfinden galt. Das köstlichste und reinste Werk aber entstand in den Randzeichnungen zu Maximilians Gebetbuch, die ursprünglich nicht für des Kaisers Privatgebrauch, sondern ebenfalls zur Vervielfältigung durch Holzschnitt und Druck bestimmt gewesen sind. Hier waren dem Meister keine einzwängenden Grenzen gesetzt, und in freier Anlehnung an einzelne Worte des Textes läßt er durch Himmel, Erde und Hölle seine Feder in den mannigfachsten Erfindungen spielen. Ernst und Schalkheit, Göttliches und Burleskes schweifen wunderlich umeinander, Tier und Pflanze ranken sich in unendliche Schnörkel, selbstvergessen taumelt zuletzt die Feder in tausend sinn- und zweckbefreite Kreise wie in ein Jenseitiges hinüber, und dennoch schließt sich das Ganze zum wundervollsten Schmuck um den ernsten Satz der markigen Lettern. Wieviel würde uns fehlen an dem Bilde des Meisters, der innerlich voller Figur war, ohne dieses scheinbar ganz mühelos entstandene Werk! Die folgenden Jahre haben wenig so Harmonisches mehr hervorgebracht. 1518 durfte Dürer den alten Kaiser „auf seinem Stüble“ in Augsburg besuchen und zeichnen. Nach diesem außerordentlich leichten und schönen Blatt hat er später sein Bildnis gemalt und im nächsten Jahr, da der Kaiser starb, sein Andenken in zwei großen prächtigen Holzschnitten verherrlicht.

Im übrigen ist die Ernte dieser Jahre recht unzusammenhängend und ungleich. Neben dem etwas peinlichen Bild des alten Wohlgemut stehen breite freie Apostelköpfe und zugleich der in der Bewegung

mißlungene lebensgroße Akt der Lukrezia. Im Holzschnitt entstehen reife edle Werke wie die Himmelskönigin, im Stich einige kleinere Blätter wie Marien, der Antonius, die Bauern, und es tritt in diesen Jahren Dürers Christustypus ganz vollendet hervor, dem alten, etwas weichlichen, schwächlichen und hieratischen Idealkopf gegenüber ein ganz männliches Antlitz, von Kampf und Leiden zum erschütternden Seelenbilde geformt. So besonders in einigen Eisenradierungen, in denen Dürer zwischen 1515 und 1518 ein neues technisches Verfahren erprobt hat. Bei alledem mag der Meister, der nun den Fünfzig sich näherte, das Gefühl einer gewissen Unbefriedigung gehabt haben. Er mußte wieder heraus aus der engen Welt des Hauses, und so mag ihm die Veranlassung nicht unerwünscht gewesen sein, eine Reise in die Niederlande zu unternehmen. Maximilian hatte ihm ein jährliches Leibgeding vom Rat zu Nürnberg angewiesen, nach seinem Tode mußte dies von dem Nachfolger bestätigt werden, und Karl V. wurde in den Niederlanden erwartet. Dürer beschloß, ihm entgegenzufahren; im Sommer 1520 machte er sich samt Weib und Magd, mit Empfehlungen und mit einem großen Vorrat an gedruckter Kunst versehen, auf die Reise. Sein Tagebuch erzählt uns knapp und sachlich, doch in allen Einzelheiten, was er erlebt hat. Er fährt den Main und den Rhein hinab, um schließlich in Antwerpen zu längerm Aufenthalt sich niederzulassen. Köln, Aachen, Brüssel, Gent, Brügge und manche andere Orte hat er besucht und überall die Merkwürdigkeiten, besonders auch die Kunstwerke, mit offenen Augen betrachtet. Von den Bürgern wie von den Großen und ganz besonders von den Künstlern wird er überall hochgeehrt und gefeiert. Seine graphische Kunst findet zahllose Liebhaber. Er zeichnet und malt eine Menge Bildnisse, auch andere kleine Bilder entstehen. Vor allem gibt er sich selber in seinen Skizzenbüchern aufs genaueste Rechenschaft über jede neue Erscheinung, die ihn fesselt. Man hat das Gefühl, als träte er noch einmal ganz unvoreingenommen, ganz mit frischen Augen vor die Natur, um ihr geheimnisvoll-offenbares Bild bis in die letzten Fältchen ihr zu entreißen. Ganz rein geschaut, ganz unmittelbar wirken seine Skizzen. Und wie Dürer im Sommer 1521 sich auf den Heimweg macht, da hat er nicht nur den äußeren Zweck seiner Reise erreicht, sondern die folgenden Werke und Entwürfe beweisen, daß er auch in seiner künstlerischen Anschauung eine neue Kraft und eine neue Größe sich gewonnen hat. Sein Tagebuch von diesem Jahr enthüllt uns aber noch etwas, nämlich welchen innersten Anteil Dürer an der Sache der deutschen Reformation genommen hat. Auf das falsche Gerücht von Luthers Tod klagt er in erschütternden Worten das Unglück der Christenheit und ruft Erasmus auf, als Ritter Christi hervorzutreten, dem Evangelium und wahren Glauben zu gut. Diese heroische Gestimmtheit, die hier einmal ausbricht, waltet von nun ab durch das ganze Schaffen des alternden Meisters. Es ist nicht bloß die große Form, die er sucht, es ist zugleich das große Gefühl und das Ringen um den Ausdruck der Wahrheit.

Als Erstes entstehen die Vorarbeiten zu mehreren großen Gemälden, die offenbar nicht zur Ausführung gekommen, von denen aber ganze Reihen der schönsten Entwürfe und Studien aus den Jahren 1521 und 1522 erhalten sind. Italienische Erinnerungen und Ideen vom monumentalen Bild müssen Dürer in den Niederlanden wieder lebendig geworden sein. So komponiert er jetzt ein Bild der thronenden Maria mit heiligen Frauen ganz in der Art der venezianischen Santa Conversazione, nun aber mit einer ganz andern Freiheit und Großartigkeit der Figurenfügung als vor fünfzehn Jahren in Venedig selber. Alles Beengte und Problematische ist auf einmal wie fortgeblasen und ein freies melodisches Strömen durchwaltet nun Gestalten und Werk. Dasselbe gilt von den verschiedenen großartig frischen Zeichnungen zu einer Beweinung Christi, wo eine edle Klage ergreifend aufrauscht. Und endlich am herrlichsten von den Figurenstudien zu einer Kreuzigung, zu denen die heranschreitenden Frauen, die eine wie die Norne versunken Lesende und der wandelnde Johannes gehören. Ganz groß und einfach klingen hier die Gewänder die ernsten Melodie der Andacht wider, und ein Rhythmus bewegt vom zögernden Fuß bis in den emporgehefteten Blick die schmerzlich hingetragene Gestalt. In die nächsten Jahre fallen sodann die Entwürfe zu einer neuen Folge von heiligen Geschichten, wo die alten Vorwürfe, besonders die Passion, noch einmal in einem breiten großen Format und in gereifterem Stil behandelt werden sollten. Die Stimmung ist ganz auf das Feierliche und Gehaltene gestellt, und in dem großen Stil einfacher Gegensätze und einer durchwaltenden Bewegung oder Ruhe ist alles gestaltet. Zur Ausführung ist nur der eine Holzschnitt des Abendmahls

gekommen. Man muß ihn mit der früheren Fassung von 1510 vergleichen um zu sehen, welche klassisch reine Form der alte Meister sich jetzt errungen hat. Und diese ganz große Anschauung nun, die eine unendliche Fülle von Einzelbeobachtung beherrscht und sie zum Wesentlichen zusammenzufassen, unterzuordnen weiß, kommt auch in Dürers letzten Bildnissen zur Geltung. Das herrschgewohnte, den Jähzorn schwer meisternde Kaufmannsgesicht des sogenannten Imhof, der vollblütige, hitzige Holzschuher, ein blühender Greis, und der grämlich ein wenig verkniffene, stillsinnende Muffel — ebensoviel Meisterwerke Dürerscher Menschendeutung, die mit drängendem Ausdruck jede Form erfüllt und doch das Ganze zu gebändigter Wucht zusammenzwingt. In den gestochenen Bildnisköpfen derselben Jahre, dem Kardinal Albrecht, Kurfürst Friedrich, Pirckheimer und Melanchthon, bringt Dürer die andere Technik zur nämlichen Wirkung. Und endlich ist es noch ein letztes und höchstes Problem, das Dürer jetzt beschäftigt: das der statuarisch-großen Menschengestalt. Das Bild der Apostel, der ersten Blutzeugen des Christentums, der ersten Lehrer des Glaubens und der alten Säulen des Kirchenbaues will er gestalten. Man kennt die verschiedenen Stadien, in denen ihm die Gewandfigur immer strenger ins Mächtige, Strenggefügte und ganz Große wächst. Es sind die gestochenen Apostel von 1514, 1523 und 1526. Die letzte und reifste Lösung hat er dann ins Gemälde übernommen. In der Malerei selbst war schon der Ausdruckskopf von Aposteln im Jahr 1516 vorausgenommen worden. Aus dem allen erwächst dann 1526, in dem Jahr, wo Dürer in so Vielem die Ernte eines Lebens einbringt, das lebensgroße Bilderpaar der vier Kirchenlehrer. Was Dürer an großer Seele und gesammelter Charakterwucht zu geben hatte, das ist hier gestaltet, wie eherne Säulen stehen diese Männer am Eingang eines Reichs der Glaubensstrenge. Man meint, sie seien Flügelbilder zu einem Altarwerk, dessen Mittelstück nicht mehr geschaffen wurde. Dürer hat sie mit tiefernsten Unterschriften aus der Schrift versehen, die eine Warnung vor den falschen Propheten und Schwarmgeistern aussprechen, und hat sie dem Rat von Nürnberg geschenkt, gleichsam als ein Vermächtnis.

Es war das letzte Wort, das der Bildner Dürer gesprochen hat. Ein Leiden, das er sich in den Niederlanden zugezogen, nagte seither an seiner Gesundheit. Nun wendet er seine letzten Jahre noch daran, die schriftlichen Arbeiten, mit denen er lange beschäftigt war, unter Dach zu bringen. Dürer stand mit den gelehrten Humanisten seiner Tage von früh an in vertrautem Umgang, Pirckheimer war von Jugend auf sein Freund, den Erasmus hat er in den Niederlanden aufgesucht, und Melanchthon war ein Vertrauter seiner späteren Jahre. So war ihm die nach der Antike orientierte Bildung der Zeit in jeder Richtung offen, so wurde er selbst auch auf die theoretische Auseinandersetzung mit vielen Fragen, die seinen Geist beschäftigten, hingewiesen. Das Ringen um ein neues, umfassenderes, wahreres Begreifen der Welt und aller Werte bewegte gewaltig die Menschheit, an ihm hat auch Dürer teilgenommen, indem er für seine Kunst eine geistige Grundlegung suchte. Durch Jacopo de Barbari war ihm im Jahre 1500 eine Ahnung von Perspektiv- und Proportionsgesetzen bekannt geworden, im Vitruv fand er schwer verständliche Angaben, von Venedig aus kam er 1507, wahrscheinlich durch Luca Pacioli, den er in Bologna besuchte, in Berührung mit den großen Arbeiten und Ergebnissen des gleichstrebenden Lionardo. Erhaltene Entwürfe zeigen, daß Dürer spätestens um 1512 mit dem Gedanken sich trug, ein ganz umfassendes Lehrbuch der Malerei zu schreiben. Zur Ausführung kam zunächst jedoch nur ein Werk über die Proportionen, das 1523 druckfertig war. Dürer hat es aber noch zurückgehalten und 1525 als erstes eine „Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit“ herausgegeben. Damit war eine praktische Grundlegung geschaffen, das praktische Bedürfnis führte freilich noch einmal weiter: 1527 erscheint ein Werk über die Befestigungskunst, mit der Dürer wie viele Künstler seiner universell gerichteten Zeit sich beschäftigt hatte. Über dem Erscheinen des Hauptwerks, der „Vier Bücher von menschlicher Proportion“, starb der Meister im nächsten Jahre hinweg. Der 6. April 1528 ist sein Todestag. In dem Proportionswerk, der Frucht einer großen Summe von Arbeit, hat er eine Methode hinterlassen, die er für ein Fortschreiten der Kunst unerläßlich hielt, zugleich mit einer Fülle von Gedanken, die ein künstlerisches Glaubensbekenntnis sind.

Nicht ein freies Verschenken aus der Fülle, nicht ein ungehemmtes Schaffen war Dürers Leben gewesen, sondern die Arbeit eines suchenden Mannes, der seine Kunst aus dem Fundament herauf neu aufbauen will. Seine Anschauungskraft wie die strömende Fülle seiner Erfindung war ungeheuer,

da aber der klärende, immer die endgültige Form suchende Verstand die Gestaltung erkältend überwachte, so ist in manches Werk eine gewisse Kühle und anfremdende Starrheit gekommen, die seine Wirkung zwiespältig und ohne die letzte Überzeugungskraft macht. Dies ist die Kehrseite von Dürers geistigem Ringen um die Kunst. Und doch war dieses Ringen Notwendigkeit, denn es war die Forderung der Zeit, und für alle seine Mitgenossen, ja für die Zukunft der nordischen Kunst ist Dürers Werk tatsächlich die Schule und Grundlage der Anschauung geworden. Wenn in dieser reichen, unerbittlichen Arbeit manches Werk die ursprüngliche Frische und Glut der Intuition verlor, so sind doch auch andere im Feuer des Geistes so geschmiedet und geläutert hervorgegangen, daß sie für ewig zu Merkzeichen eines großen Willens und eines großen Vollbringens geworden sind. Apokalypse und Marienleben, Madonnenstiche und erstes Menschenpaar, Gebetbuch und Meisterstiche, Bildnisse und Apostel — welcher Künstler hat höhere und reinere Werke hervorgebracht?

Herauf aus dunklen Tälern, aus Anfang und Übergang trug die Woge des Geschehens zu Dürers Zeiten die europäische Menschheit. Die Geschichtschreibung macht mit Recht einen Abschnitt um das Jahr 1500. Das Mittelalter war am Ende, eine große Wandlung, für lange kommende Jahrhunderte bestimmend, ward offenbar. Ob man Renaissance, ob man Reformation sagt — beides war die Geburt eines neuer Verhaltens des Menschen gegen alle Fragen und Aufgaben des Daseins. Diese selbe Zeit hat auch die Kunst auf einen höchsten, auch ihr für Jahrhunderte Richtung weisenden Gipfel emporgetragen: in Italien schufen ihr Lionardo, Michelangelo, Raffael und so manche andere die Meisterwerke einer klassischen Form. In Deutschland lebten und wirkten Dürer, Grünewald, Holbein. Von ihnen der Älteste, der Grundlegende ist Dürer. Er hat wahrhaft die deutsche Kunst umgestaltet, ja, wenn man es sagen darf, daß ein einzelner Mensch ihr Schicksal bestimmt habe, so ist Dürer durch sein Werk und Vorbild ihr zum Schicksal geworden. Das gilt von dem ersten Augenblick an, da er als Meister zu schaffen anhebt. Das ganze Jahrhundert, das zu Ende ging, hatte an der Durchdringung der gotischen Darstellungsformen mit immer reicheren, immer natürlich-treueren Elementen wirklicher Anschauung gearbeitet. Eine große Generation von Neuerern hatte in den dreißiger und vierziger Jahren mit urwüchsiger Kraft die Malerei auf einen neuen Boden gestellt. Die Plastik der Formen, die Bewegung der Oberflächen, die Schaubarkeit des Raumes, die natürliche Beschaffenheit der Stoffe suchte man zuerst mit einfältiger Entschiedenheit, dann mit einem Streben ins Feine, Zarte und Reiche herauszubilden. Allein die Größe des Anfangs ging dem späteren Zeitalter immer mehr verloren, und so frisch noch bei einzelnen Meistern die Begabung, so rein die künstlerische Gesinnung blieb, so sehr verlor sich die Kunst ins Überfeinerte einer preziösen Manier und Empfindung, deren Beispiel Schongauer ist, oder auch ins Handwerklich-Derbe eines spießbürgerlichen Durchschnitts, wie es die Nürnberger Malerei während Dürers Jugend präsentiert. Mit welchem mächtigen, freien Atem bewegt nun Dürer diese stockende Luft! Er tritt ganz unbefangen auf einmal vor alle und jede Natur. Die ganze Welt mit Landschaft, Haus und Hof tritt in seinen frühen Stichen voll unerhörter Kraft des Wirklichen herein ins Bild. Der Mensch ist in ihr, und doch beherrscht er sie durch die Macht der Bewegung, durch die Größe des seelischen Ausdrucks, die ihn trägt. Herb, verschlossen, gewaltig, erfüllt von tiefen Spannungen treten Dürers Menschen in eine zartsinnige, spielerische oder platte Kunst. Sein erstes großes Werk sprengt diese Kunst auseinander: nach der Apokalypse ist sie nicht mehr möglich. Der ungeheure Flug, der hier durch Himmel und Erden rauscht, hat auch die Herzen und Augen der Maler einem neuen Leben geöffnet. Eine Bewegung wie Sturm und Drang hat dies Werk in der deutschen Kunst ausgelöst, ein Hingegebensein an Berge, Wälder, Seen und strömendes Licht, ein Hinfließen des Menschen in seinen ungeheuren Schmerz oder das Glück versonnener Träumerei — so wie es der junge Cranach, Altdorfer und Grünewald ergriffen gestaltet haben. Und doch, in ihrem universalen Weltgefühl wie in ihrem heroischen Pathos ist die Apokalypse noch immer ein Werk des Gotikers. Dürers stürmende Phantasie, die Glut und der Drang seiner Linie, sein Überdrängen des Bildes mit unaufhörlich zuckendem Leben, sein ganzes Jugendwerk ist wie ein letzter herrlichster Ausbruch des gotischen Formengefühls.

Dürer aber schritt weiter. Und so wie Goethe nicht in der Maßlosigkeit einer schweifenden Jugendhingabe verharren konnte und an dem Vorbild des Altertums wie aus der Klarheit des Südens das

Maß einer universalen Erfüllung, einer klassischen Bindung sich suchte, so strebte auch Dürer über den Rausch des Intuitiven hinaus. Er sah das Wesentliche seiner Kunst, soweit es ihm fehlte und soweit es mit Arbeit sich erringen ließ, darin, daß sie so vollkommen als nur immer möglich Darstellung sei. Der Mensch war ihre vornehmste Aufgabe. Alle kirchliche und weltliche Kunst sah ihn im Mittelpunkt der Dinge, Dürers hervorragend aufs Plastische gerichtete Anlage wies ihn auf kein anderes Problem so dringend wie auf das zwingende Schaubarmachen seiner körperlichen Geformtheit. Mit großer Schärfe hatte schon die Generation vor ihm das reiche, knorrige, vielgebrochene Spiel differenzierter Oberflächen bis ins einzelnste empfunden und nachgeschaffen, aber eben dies Oberflächensehen mußte überwunden werden durch ein wahrhaft plastisches Begreifen und Umgreifen des Körpers als eines Ganzen. Dies hat Dürer von den Italienern gelernt. In seinen ersten Stichen schon greift er ganz anders als je ein Deutscher um die Formen herum, d. h. er versteht es auf einmal, die Verkürzungen der Körperformen überzeugend darzustellen. Ist aber ein Fuß, ist eine Schulter richtig verkürzt, so tritt auch ihre organische Funktion im Körpergefüge ganz anders begreifbar heraus, und dies ist das andere, was die Italiener lehrten: das Verständnis des menschlichen Leibes aus seinem anatomischen Aufbau und Gliedergefüge. Hieraus entwickelt sich dann eine Vorstellung vom normalen oder vollkommenen Körper, die zum mindesten als eine innere, halb nur geahnte Norm auf die Darstellung nicht ohne Einfluß bleibt. Die bildnerische Bewältigung dieser Aufgaben hat Dürer lange beschäftigt. Soweit es sich in die großen Linien des Holzschnitts fassen ließ, ist schon das Männerbad ein starkes Dokument des Erreichten, aber noch ums Jahr 1500 ringt Dürer im Stich um die volle Bewältigung der Formenkomplexe des Nackten, wirkliche Anschauung und die abstrakte Konstruktion, ja selbst das Kopieren südlicher Vorbilder gehen noch nebeneinander her. Das Große Glück und Adam mit Eva zeigen, wie weit diese Elemente der Formung einander teils erst berühren, teils schon durchdringen. Einen größeren Schwung und edlere Freiheit, ein Gestalten aus dem Vollen bringt dann Venedig auch in die nackte Menschendarstellung, doch hat selbst das gemalte Urelternpaar noch etwas Geziertes, Allzubewußtes. Die vollkommene Herrschaft über die rhythmisch bewegten Leiber beweisen eigentlich erst die Zeichnungen nach der niederländischen Reise. Für Dürer war aber das ideale Nackte doch nur ein schöner Einzelfall. Mit derselben Liebe ist er den Formen des kindlichen Körpers oder den Falten der Greisenhaut nachgegangen. Das lebenatmende Gefüge von Händen und Fingern hat er bis ins einzelnste studiert und bewältigt. Die Arbeit am Bildnis wie am Ausdruckskopf zeigt, wie er das menschliche Haupt aus seinen großen konstitutiven Teilformen begreifend aufbaut, aber auch bis in die kleinsten Adern, Fältchen und Härchen, als ein Besonderes, Einmaliges zu durchformen sein Leben lang bemüht bleibt. Dürer hat die Herrschaft über den Akt als die Grundlage der Menschendarstellung sich errungen, er hat von hier aus dann die Aufgabe der Gewandfigur ganz von vorne angepackt und sie ein Leben lang durchgearbeitet. In der Apokalypse atmet noch gotische Formensprache, da leben die Gewänder noch ihr eigenes, knorriges, stürmisches, hinströmendes oder vielgebrochenes Leben. Aber mit der Arbeit um das Begreifen des Körpers ändert sich das. Jetzt sollen unter dem Gewand die großen Elemente des körperlichen Motivs, des Stehens, Bewegens usw., spürbar werden, und die Falten ordnen sich so, daß das plastische Grundmotiv klar heraustritt. Das führt zuerst zu einem etwas unnatürlichen Stil, wo das Kleid etwa parallel den Begrenzungen der Glieder in scharfe Umrisse gebrochen wird. Erst die neue venezianische Anregung leitet zu einem unbefangenen Studium der Draperie, die nun in ihrem Hängen, Fließen und Brechen mit Größe angeordnet, dann aber bis ins letzte Winkelchen mit unerbittlicher Klarheit plastisch durcharbeitet wird. Die Studien zum Helleraltar sind die Beispiele einer Gestaltung, die das Gewand in Formen wie aus Erz gewaltig aufbaut, aber hier ist wieder die organische Verbindung von Körper und Gewand nicht gelungen. Die ganze Mühe der folgenden Zeit ist darauf gerichtet, diese zu finden, die gefundene dann wieder ins Große, Schlichte, höchst Mächtige zu vereinfachen und emporzusteigern. Die Marienstiche und später dann die Apostel sind die deutlichsten, zugleich die schönsten und gewaltigsten Beispiele dieses Ringens um Wahrheit und Größe der menschlichen Gestalt. Alle seine deutschen Zeitgenossen, vielleicht selbst Grünewald, sind darin ohne Dürers Vorbild nicht denkbar.

Es ist nur natürlich, daß mit der Bewältigung der plastischen Menschenform — und nicht der

Menschenform allein, denn alle Form wird nun plastisch umgreifbar — auch das Bemühen um die Meisterung der Raumdarstellung einsetzt. Die ältere Kunst vor Dürer hatte nur eine unzulängliche fragmentarische Perspektive gekannt. Er aber hatte von Anfang an bei den Italienern ein klares, einheitliches Raumsehen in sich aufgenommen. Schon in den ersten Werken wird der Blick ungehemmt, ja mit ausgesprochener Energie in die Tiefe geführt, doch ist freilich die Durchführung noch mehr eine gefühlsmäßige und es mangelt an Schroffheiten und Fehlern nicht. Erst etwa 1500 scheint Dürer das mathematische System der Zentralperspektive kennen gelernt zu haben, in den nächsten Jahren findet man ihn mehrfach mit perspektivischen Raumkonstruktionen beschäftigt. Viele Blätter des Marienlebens zeigen die Freude an der überzeugenden Vertiefung reicher, vielfach sich öffnender Innenräume durch das linear-perspektivische Schema, so macht auch in den Gemälden um 1504 das Zurückweichen vielfältiger Raumglieder die Bilder so bunt und den Blick durch dieses Viele so schweifend. Auch ist der Augenpunkt immer so nah gewählt, daß die jähe Verkürzung trotz richtiger Konstruktion überall noch etwas Unnatürliches hat. Einheitlicher und größer faßt Dürer auch das Räumliche nach der venezianischen Reise zusammen. In seinen Landschaften hatte er schon früh einen freien, herrschenden Überblick über das weithin Gebreitete und eine recht natürliche Verbindung des Näheren und Ferneren sehr überzeugend gestaltet. In der Marter der Zehntausend arbeitet er nun auch die gesetzmäßige Verkleinerung der menschlichen Gruppen nach einem französischen Lehrbuch aufs genaueste durch. So ist er dann imstande — während im Großen Glück die Verbindung der obern Erscheinung mit dem Berganblick unten noch rein schematisch ist — nun im Helleraltar und erst recht im Allerheiligenbild die Landschaft unten ganz weit in der Tiefe fließen zu lassen, während oben die himmlischen Erscheinungen ganz groß uns entgegenkommen, ja aus einer unerschöpften Ferne und Fülle ihre Heerscharen zu fluten scheinen: eine Herrschaft über Räume, die weit über das bloß Perspektivische hinausgeht. Von da ab spielt das Problem der Raumdarstellung nur noch im Kupferstich eine größere Rolle: hier haben wir auch im Hieronymus das Meisterstück eines durch und durch in Anschauung umgesetzen Innenraums. Und hier ist es erst recht nicht mehr die Lösung der rein perspektivischen Aufgabe, sondern das Disponieren und Anschaulichmachen der einzelnen Glieder des Raumes, von Wänden und Fenstern und Decke, von Tisch und Bank und Gerät, von Kürbis und Tieren und Heiligen, was die enge Stube mit Empfundenheit des webenden Raumes ganz durchwirkt und erfüllt. Raumdarstellung ist nicht mehr Geometrie, sie ist eine Frage des Bildaufbaues geworden. In beidem, in der Konstruktion wie in der Fügung des Bildnerischen wurde Dürer der Lehrer der Deutschen.

Freilich spielt im Hieronymus noch etwas anderes wesentlich mit: das ist das Licht. Dürer ist für Lichtphänomene immer empfindlich gewesen. Doch ist es zuerst nur das Zuckende, Flackernde, Lodernde, was ihn packt. Nach 1500 kommt schon ein liebevolleres Verweilen auf den besonnten und beschatteten Flächen, ein Gegeneinandersetzen von beiden zur reicheren und bunteren Wirkung. Aber erst in Venedig entwickelt sich der malerische Sinn für die Mitteltöne zwischen Hell und Dunkel, für Halbschatten und aufhellende Reflexe, öffnet sich das Auge für die Schönheit eines weichen Lichts, das auf den Dingen ruht und ihre Formen durchsonnt. Wenn dies Feinste auch zum Teil sich wieder verliert — Dürer sieht großflächiger von da an und rechnet mit der Beleuchtung, die er nun überall aufs sorgfältigste durcharbeitet und die ihm in der Gestaltung der Figur dazu dienen muß, die Klarheit des Wesentlichen, nämlich die Grundformen herauszuheben. Der Kopf des Jakob Muffel ist ein klassisches Beispiel. Dürer hat jedoch gerade im Stich dem Lichte noch eine besondere Bedeutung gegeben. Niemals wieder sind so wie hier die stofflichen Beschaffenheiten der Dinge — Holz, Stein, Stahl, Pelz, Federn, Seide usw. — als die verschiedene Reaktion ihrer Oberflächen auf den Lichteinfall begriffen und in graphischen Ausdruck umgesetzt worden. Dieses merkwürdig zitternde schimmernde Licht, das in unsäglichen Nuancen Dürers beste Stiche durchspinnt, gibt ihnen erst ihr Eigentümlichstes und erfüllt sie mit einem Durchlebtsein, das selbst über die Möglichkeiten der Farbe fast hinausreicht. Im Holzschnitt hat er dann wieder — man sehe das letzte Abendmahl — so wie er den Raum immer mehr aus den einfachsten Elementen sich aufbaut, so auch Hell und Dunkel in einfache große Lagen mehr und mehr gesammelt und ausgebreitet; das Licht dient der Fügnng von Raum und Figuren und gibt,

indem es die Hauptakzente betont, dem Sinn des Ganzen die letzte Deutlichkeit. Überall aber hat es nicht so sehr eine eigene Bedeutung, als daß es dem Begriff vom Wesen der Dinge — ihrer Form, ihrer Stoffqualität, ihrer Rolle im Bild — dienend untergeordnet scheint, antikem Sinne entsprechend, der nicht als eine Welt des flüchtigen Erscheinens, sondern als eine Welt organischer Körper diese Sichtbarkeit anschaut. Auch die Farbe, für deren Leben Dürer von Haus aus kein unmittelbares Empfinden hatte, konnte dieser Auffassung nur als ein Akzidens gelten.

Die Komposition endlich, die Form und Fügung des Bildes selber, mußte dem Meister in demselben Sinne sich entwickeln und herausarbeiten wie die plastische Anschauung der menschlichen Gestalt, welche die wesentliche Komponente des Bildes war. Sieht man von den verschiedenartigen Versuchen in den frühesten Gemälden ab, so steht am Anfang ein buntes und reiches Gestalten, ein Zusammenfügen von möglichst Vielem, von Menschen und Engeln, Ruinen und Landschaft und Himmelserscheinung zum heiteren lachenden Bild, wobei nur in der perspektivischen Anordnung und in der Gruppierung der Hauptpersonen das Streben nach der geschlossenen Gruppe und nach der Klarheit des Vorgangs bestimmend ist. Die in Venedig entstandenen Bilder zeigen eine großzügige zentrale Anordnung, wobei der Blick nur auf den Seiten in die Tiefe geht, der Helleraltar ein räumliches Bauen von Figurengruppen, das Allerheiligenbild die große ringförmige Zentralanlage. So zeigt sich auch in den Bildnissen ein immer strengeres Ausscheiden des Überflüssigen, immer einfacheres Zusammenordnen und Aufbauen des schlichten Brustbilds, und in den Aposteln erfüllt die monumentale menschliche Gestalt so sehr den Bildraum, daß sie fast den Rahmen schon zu sprengen scheint. Der Weg zu dieser Konzentration auf die gesammelte Größe der im Einfachen gebundenen Energien ist deutlicher noch in der Entwicklung der Graphik zu verfolgen. Wie hat Dürer die erschütternden Vorgänge vom Leiden Christi sein Leben lang immer aufs neue bildnerisch durchgearbeitet, den Vorwurf oft wieder von einer neuen Seite innerlich anpackend, mehr aber noch bestrebt, durch die Fügung des Ganzen das Hauptmotiv jedesmal klarer, anschaulicher, erschütternder herauszubringen. Die verschiedenen Fassungen der Anbetung der Könige, des Abendmahls, des Gebets am Ölberg besonders zeigen, wie die Umwelt immer mehr der Figur untergeordnet und wie auf wenige groß gesehene Hauptmotive die ganze Komposition gesammelt wird. Vergleicht man die Abendmahlsblätter von 1510 und 1523, so sieht man, wie auch in diesem Zeitraum noch eine Umsetzung des Vielbewegten in strenge Ruhe stattfindet, während doch schon die ältere Fassung gegen die frühen Passionsblätter eine große Zusammenschränkung ins Einfachere bedeutet. Immer mehr hat Dürer auch die Wirkung der schlichtesten einfachsten Ansicht über alles Verkürzte und Überschnittene erkannt, immer strenger sein Bild auf die Wirkungen der ruhenden Grundformen gleichsam tektonisch aufgebaut. Das zeigen auch die späten Marienstiche gegen die älteren aufs allerdeutlichste. So fügt sich der deutsche Meister in seinem Streben nach der monumentalen Bildform in die große Entwicklung der gesamten europäischen Kunst, die damals vor allem in Italien die Reife des klassischen und für lange Folgezeiten grundlegenden Stils errungen hat. Was Lionardo, Raffael, Michelangelo für Italien, das hat Dürer zu gleicher Zeit für Deutschland getan.

Freilich, dies ist noch nicht das Wesen seiner Kunst. Nach diesen formalen Elementen seines Werks und seiner Entwicklung könnte man glauben, er habe nichts anderes getan, als daß er den großen Strom der südlichen Formanschauungen und bildenden Kräfte in sein Vaterland herübergeleitet habe. Das eigentümlich Deutsche nicht bloß seiner Anlagen, auch seines Wollens, Empfindens und seiner Schaffensweise macht aber jedes Bild und jedes Blatt evident. Es handelt sich nicht bloß um die Übernahme von Formanschauungen, sondern um einen viel allgemeineren, tiefer greifenden Vorgang, nämlich um das Bewußtwerden des künstlerischen Schaffens selber. Darin liegt der grundlegende Unterschied zwischen Gotik und Renaissance. Dürer und Grünewald sind in der Art ihrer Begabung so verschieden als nur denkbar, aber noch tiefer trennt sie ein anderes. Wenn man die innen formende Arbeit eines Künstlerlebens in unerschöpflicher Wechselwirkung zwischen zwei geistigen Polen sich bewegend annimmt, so ist gewiß die natürliche Anlage, das angeborene Künstlerempfinden der eine Pol, der andere aber jenes höchste Maß und Ziel, das der Mensch als ein Unbedingtes über sich glaubt und auf das all sein Mühen gerichtet ist. Dieses letzte ist aber bei Grünewald ganz wie bei aller älteren

Kunst die Offenbarung der Religion, das Kundwerden der tiefen Geheimnisse christlichen Glaubens, für Dürer ist es die Vollkommenheit der Kunst. Ihr trachtet er nach, ihr gilt bei ihm zuerst mit voller Bewußtheit sein ganzes Sinnen, und es steht seine Kunsttheorie nicht außerhalb, sondern im innersten Zusammenhang von Dürers Schaffen. Sie war ihm der Schlüssel, den wahren Sinn zu ergründen, so kann sie auch uns ein Schlüssel sein, der Dürers Gedanken auftut.

In furchtbar schwerflüssigen Sätzen ringt Dürer mit dem Wort, um in diesen schwierigen Fragen seine Meinung recht gründlich auszusprechen, aber es fallen dazwischen Aussprüche, die zucken und sitzen wie ein meisterlicher Hieb. Dürer will „schreiben, damit solche Kunst nicht allein auf dem Brauch ruhe, sondern auch mit der Zeit aus rechtem und ordentlichem Grund gelernt und verstanden möge werden, Gott zu Lob und allen Kunstliebenden zu Nutz und Gefallen. — Es ist uns von Natur eingegossen, daß wir gern viel wüßten, dadurch zu erkennen eine rechte Wahrheit aller Dinge. Aber unser blöd Gemüt kann zu solcher Vollkommenheit aller Künste, Wahrheit und Weisheit nicht kommen. So wir aber fragen, wie wir ein schön Bild sollen machen, werden etliche sprechen: nach der Menschen Urteil. So werdens dann die andern nicht zugeben, und ich auch nicht. Ohne ein rechtes Wissen, wer will uns denn das gewiß machen? — Was aber die Schönheit sei, das weiß ich nicht. — Denn es lebt kein Mensch auf Erdreich, der alle Schöne an ihm habe, er möchte allweg noch viel schöner sein. Und obgleich wir nicht sagen können von der größten Schönheit einer leiblichen Kreatur, so finden wir doch in den sichtbaren Kreaturen eine solche übermäßige Schönheit unserm Verstand, also daß solche unser keiner kann vollkommen in sein Werk bringen. Aber gern wollt ich helfen, daß die grobe Ungestalt unseres Werks abgeschnitten und vermieden bliebe. — Dem Meister wär dazu nutz, so er im Gemüt verstünde, welches die rechte Maß wäre und keine andre, daß er auch dasselbe mit dem Werk wird können anzeigen. Und daß wir zu einer guten Maß möchten kommen, dadurch die Hübschheit eines Teils in unser Werk bringen, dazu bedünkt mich am allerdienlichsten zu sein, daß du von viel lebendigen Menschen dein Maß nehmest. — Aber unmöglich bedünkt mich, so einer spricht, er wisse die beste Maß in menschlicher Gestalt anzuzeigen. Denn die Lüge ist in unserer Erkenntnis und steckt die Finsternis so hart in uns, daß auch unser Nachtappen fehlt. Welcher aber durch die Geometrie sein Ding beweist und die gründliche Wahrheit anzeigt, dem soll alle Welt glauben. Denn da ist man gefangen, und ist billig ein solcher als von Gott begabt für einen Meister in solchem zu halten. So wir nun zu dem Allerbesten nicht kommen mögen, sollen wir gar von unserer Lernung lassen? Den viehischen Gedanken nehmen wir nicht an. — Und daß wir wieder kommen, wie ein besser Bild gemacht werde, so müssen wir erstlich das ganze Bild wohl und herrlich ordnen mit allen Gliedmaßen. Und daß darnach ein jegliches Glied sonderlich wohlbeträchtlich geschickt gemacht wird in den allerkleinsten Dingen als in den größten, ob wir des Schönen, das uns gegeben wird, herausziehen möchten, auf daß wir desto näher zum rechten Ziel kommen. Und so ein Jegliches für sich selbst wohlgeschickt gut soll sein, also soll es sich in seiner ganzen Versammlung wohl zusammen vergleichen. Denn es gilt nicht, daß man obenhin laufe und überrumple ein Ding. Und daß die Art durch den ganzen Leib gleichförmig wäre, auch in allen Gebilden, es sei in harter oder linder Art, fleischig oder mager, auf daß sich alle Dinge vergleichlich reimen und nicht fälschlich zusammen versammelt werden. Denn vergleichliche Dinge achtet man hübsch. — Ich halt aber in Solchem die Natur für Meister und der Menschen Wahn für Irrsal. Darum sieh sie fleißig an, richt dich darnach und geh nicht von der Natur in dein Gutdünken, daß du wolltest meinen, das Bessere von dir selbst zu finden, denn du würdest verführt. Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie. — Aber je genauer dein Werk dem Leben gemäß ist in seiner Gestalt, je besser dein Werk erscheint. Daraus ist geschlossen, daß kein Mensch aus eigenen Sinnen nimmermehr kein schön Bildnis kann machen, es sei denn, daß er solches aus viel Abmachen sein Gemüt voll gefaßt habe. Das ist dann nicht mehr Eigenes genannt, sondern überkommen und gelernte Kunst worden, die sich besamt, erwächst und ihres Geschlechts Früchte bringt. Daraus wird der gesammelte heimliche Schatz des Herzens offenbar durch das Werk und die neue Kreatur, die einer in seinem Herzen schöpft in der Gestalt eines Dings. Das ist die Ursache, daß ein wohlgeübter Künstler nicht zu einem jeglichen Bild braucht lebendige Bilder abzumachen, denn er geußt genugsam heraus, was er lange Zeit von außen

hinein gesammelt hat. — Und ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und obs möglich wäre, daß er ewiglich lebte, so hätte er aus den inneren Ideen, davon Plato schreibt, allweg etwas Neues durch die Welt auszugießen. — Deshalb will ich das Wort und das Werk zusammentun, auf daß mans desto besser merken möge."

Man sieht sogleich, daß dies nicht die Ideen eines theoretischen Kopfes sind, sondern die mühsam in Worte gedrängte Erfahrung des Gestaltung suchenden Künstlers, der mit den Problemen täglich sich herumschlägt. Wohl liegt auch seinen Gedanken die Vorstellung der Renaissance zugrunde von der Vollkommenheit des Geschöpfs, die in der Kunst Gestalt zu gewinnen habe, von der physischen Schönheit der Teile und ihrem Zusammenreimen nach absoluten Zahlengesetzen zum in sich vollendeten Ganzen, aber es meldet sich auch immer wieder der deutsche Zweifel, daß diese Vollkommenheit menschlichem Verstande nicht erfaßbar und alle theoretische Konstruktion unzulänglich sei. Die Natur, in deren tausend Bildungen allen Gott sich offenbart, wird als erstes und letztes Urbild des Künstlers festgehalten. So hat sich Dürer auch in seinem Ringen um die vollkommene Proportion des Menschen praktisch immer weiter zur Vorsicht und Bescheidung durchgerungen. In den Anfängen hat er versucht, auch die Umrisse der Formen in geometrischen Figuren zu begreifen, dann begnügt er sich damit, die Verhältnisse der Glieder zwischen ihren organischen Trennungspunkten durch Messung festzustellen. Und während er ursprünglich ein Urbild des schönen Mannes und des schönen Weibes in den Proportionen aufzubauen trachtete, so bescheidet er sich später, eine ganze Reihe in sich selber proportionaler Figurentypen aufzustellen, von fetten und magern, harten und linden Menschengewächsen, wobei dann das Schöne bereits in das Charakteristische gewandelt erscheint. Und die ganze Bemühung dient schließlich nur dazu, der geistigen Arbeit des Künstlers einen Grund zu legen, sein Ziel bleibt es nach wie vor, der Natur ihr offenbar-verborgenes Geheimnis zu entreißen, sein ständiges Schauen, Forschen und Bilden dient ihm, den Schatz des Herzens zu füllen, aus dem erst wieder die kunstgewordenen Formen in gewaltige Werke sich ergießen. Man sieht: eine Kunstlehre, die mit dem Rationalismus der Italiener sich zwar berührt, doch im Kerne nicht eins ist.

Will man das Wesen von Dürers Kunst recht begreifen, so muß man ihn als Zeichner betrachten. Selten war es ein Künstler so von Grund aus wie er. Auf seinen Bildern liegt die Farbe hart, streng und ohne ein eigenes Leben über den Dingen. In Venedig hat er sich wohl bemüht, ihr eine größere Leuchtkraft und frohe Buntheit zu geben, aber selbst da kommt er über das Bunte doch kaum zum Harmonischen, und daß er irgendwann einmal mit fühlendem Auge die tausend Farbenwunder der Erscheinung gesehen, von diesem Rausch sich wie von Musik hätte hinreißen lassen, das möchte man aus seinen Gemälden nirgends schließen. Er koloriert mehr als er malt. Man meint, ihm gehöre die Farbe nur begrifflich, nicht aber in seiner primären Empfindung zum Wesen der Dinge. Und doch gibt es von Dürer farbige Landschaftsstudien, mit einer solch unmittelbaren Frische gerade in Licht und Farbe gesehen, Morgen- und Abendstimmungen über Himmel und Wasser oder das klare Silberlicht auf den Olivenhainen des Südens, daß man über die Zeiten hinweg an den frühen Impressionismus des 19. Jahrhunderts denken möchte. Man wundert sich, daß Dürer diesen Quell seines Innern ganz verschüttet haben sollte. Die strenge wesenhafte Körperwelt des Gemäldes schien ihm dies Zufällige der Erscheinung offenbar auszuschließen. Aber doch übersetzte sich dem Zeichner viel davon in seine eigene Sprache, in das Mittel, das ihm der ursprünglichste und angeborene Ausdruck für Jedes wurde, die Lebenskraft der Linie. Wenn in der Apokalypse die Sterne zucken, die Lichtstrahlen schießen, die Feuer lodern und Flammenirrwische niederzüngeln, so hat sich die Lichterscheinung unmittelbar in Ausdruck des Lineaments verwandelt. Und so wird alles Linie: Gras und Baum und spiegelnde See und Wolke und Regenbogen. So erscheint dem Zeichner Hell und Dunkel wie ein Rinnen und Rieseln und Versickern von Linienspuren. Die Oberflächen der Stoffe, der Glanz des Metalls, das Schimmern von Fittichen und die Mürbe von Holz oder Stein, alles wandelt sich ihm in ein unendlich ausdrucksvolles Spiel von zuckenden Strichen. Das Höchste, was Dürer kannte, der in seiner Gesamtheit begriffene Organismus, ist ihm niemals ruhendes Volumen. Alle und jede Form drückt sich für ihn wie eine Bewegung des Auges über die Oberflächen aus, und als Bewegungsausdruck in einem Fluten und Stürzen, Laufen und Gleiten der formumspannenden Linien. Und gerade des-

wegen hat nie ein Auge die Formen schärfer, inniger bis ins kleinste, nie eines sie praller, quellender, erfüllter von Spannung und Drang gesehen. Eine ungeheure Energie, eine unendlich liebende Empfindung drängt sich mit Linien bis in den Kern der Dinge, die schaffende Urkraft der Wesen sucht sie nachwühlend im Zucken und Wölben der Form neu zu erschwingen, und die ganze Welt schließt sich im Bilde zum bewegten Gefüg von Liniendrang und Beruhigung.

Und gerade darin, in seiner Zeichnung, ist Dürer der Fortsetzer und Vollender einer rein nordisch-gotischen Kunst. Gotisch ist ja die begriffliche Klarheit der Struktur, Aktion und Kraft und unaufhörliche Bewegung statt Ruhe und Ausgleich, gotisch, daß alles auf Linien zurückgeführt, die Linie selbst als eine von Kräften erfüllte gedacht wird. So hatte sich die nordische Zeichnung mit ausschließender Konsequenz als eine Kunst der Bewegungslinien entwickelt, die zuerst in abstrakt umrissenem Schwung und Gegenschwung von Gestalten und Gewändern Seelisches unmittelbar erfühlen machten, dann aber immer enger das Körperliche umschreibend das Auf und Nieder der Formoberflächen erst im großen und bald bis ins kleine unendlich Gebrochene und Gekräuselte nachzuerleben zwangen. Der zeichnende Stift wie das Eisen des Stechers umgrenzt haarscharf die Form und folgt bis in die Falten und Winkel nachtastend jeder Bewegung der Flächen. Indem er Helles und Dunkles mit Linien und Schraffierungen abstuft, beschreibt die Richtung und Kreuzung der Schattenlinien sinnvoll zugleich die Wölbung oder Höhlung der Form. Dies System der Zeichnung ist schon bei Schongauer klar ausgebildet. Dürer hat es mit der Glut und Kraft seiner Anschauung erfüllt und hat es zur Größe eines universalen Stils emporgehoben. Erst bei ihm hat sich der gotische Linienstil, indem er sich ganz in das eigentümliche Leben der Geschöpfe hineinwarf, zu seiner vollsten Ausdruckskraft entfaltet. Nun ringelt und regt sich jedes Gewächs aus seinem innersten Formendrang, das Kraut und der Baum, die Locke und die Schwinge, die Wolke und der Berg. Aus ebendenselben inneren Formideen hat Dürer auch die organischen Körper, den menschlichen Leib zu begreifen gesucht, hier genügte es nicht, ihn aus seinen Oberflächen, er mußte ihn aufbauend aus seinem Gefüge verstehen, ja er rang danach, in seine vollkommene Urform selber zu dringen. Und gerade dieses struktive Bemühen gab auch dem Zeichner und Linienkünstler den Weg zu einer neuen Vollendung. Hier lernte er die Schönheit abgemessener Verhältnisse sehen, hier im großen umgreifend und fügend bekam seine Linie erst den freien mächtigen Zug der zusammenfassenden Form, hier mußte das Große und das Kleine, das Ganze und der Teil gleichsam nach innewohnendem geheimen Gesetz zur Harmonie des schönen Gebildes sich zusammenschließen. So erhielt nun die Zeichnung in sich selber eine eigene Organisation und Schönheit, ihr Gesetz die ausdrucksvolle Kurve, die alle Form nachfühlend umgreift und die durch Schatten und Licht und Stoffbezeichnung und Farbe tief einbohrend oder leicht wie in Perlen sich lösend als formbezeichnende Linie durchgehalten ist. Kontur und Binnenzeichnung, Lineament und Schraffierung ordnen sich wie nach durchdachtem Plan in eine fast ornamentale Harmonie. Und wenn diese gelöste Schönheit der Organisation eine Gabe der italienischen Renaissance war, so ist doch Ursprung und Sinn dieses Zeichnungssystems, das Erleben der Oberflächen als lineare Formenbewegung echt und ausschließlich deutsche Eigenart. Weder die Niederländer noch die Italiener, die alles mehr im großen Ganzen sehen, die Form und Licht als ein Ruhendes empfinden, kennen sie. Wohl aber hat diese Zeichnungsweise, ein System des bildnerischen Begreifens der Welt, durchlebt und ausdrucksfähig wie keines, so wie sie von Dürer vollendet wurde, auch die Welt sich erobert. In Italien wie in den Niederlanden ist sie von unmittelbarer Wirkung gewesen, nicht bloß die Stecher wie Marc Anton und Lukas von Leyden, auch die Maler haben sich bald an ihr gebildet, und durch alle folgenden Jahrhunderte haben immer wieder Meister und Schulen von ihr gelernt und auf sie zurückgegriffen. Es ist dies, zu wenig erkannt und begriffen, eines der großen Geschenke des deutschen Geistes an die Menschheit.

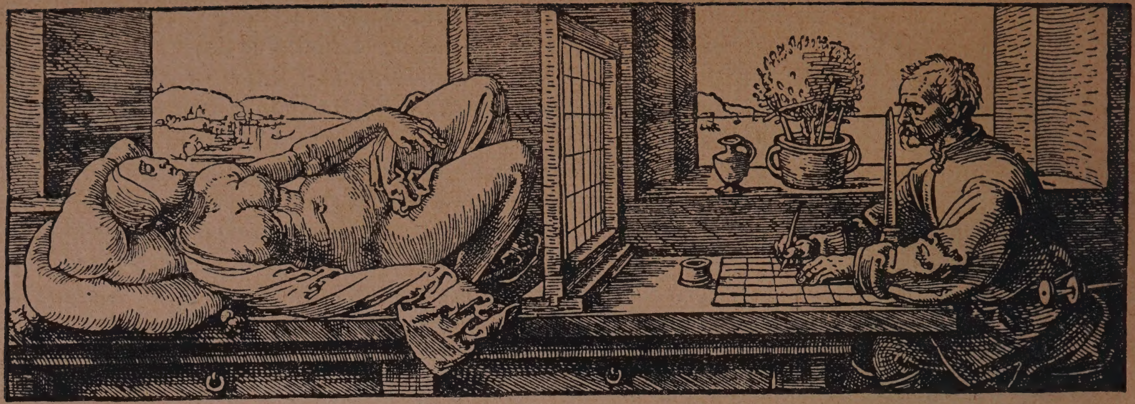
Daß diese Zeichnungsweise zum System sich ausformte, daran ist freilich die graphische Technik nicht unbeteiligt. Und es ist beinah schon Abstraktion, wenn man von einem Prinzip der Dürerschen Zeichnung sprechen will. Selten hat ein Künstler so stark wie Dürer auch das Material empfunden, mit dem er arbeitete, und ihm seinen eigentümlichsten Ausdruck zu geben gewußt. Schon den breiten wohligen Zug des Kreidestrichs, das rasche und kühne Herunterreißen mit der Kohle empfindet man

in seinen Zeichnungen als ein Gefühl und Wirkung charakteristisch Unterscheidendes. Der Silberstift strichelt zart und sorgsam schraffierend die Formen ans Licht, aber auch wo Dürer mit dem Pinsel arbeitet und der schwarzen Zeichnung auf grünem Papier noch mit Weiß die Lichter aufsetzt, legt er selten in breiten Massen andeutend das Hell oder Dunkel an, sondern er bildet auch da in schönen schwingenden Zügen mit Ernst und Herrschaft sein System der Formenlinien vom Schatten ins Licht und von der Höhe bis in die Tiefen meisterlich durch. Mit der Feder aber, meint man, finde er erst sein wahres Element und vollstes Genügen. Mit welcher Leichtigkeit deutet er hier in ein paar Meisterstrichen aus seiner Vorstellung heraus die Hauptzüge einer Komposition auf das Papier! Wie entwickelt sich hier, spielend fast, Form aus Form der unendliche Faltenkomplex von Gewand und Figur, strengstes Gebild und doch wie im leichtesten Sein! Wie perlen die Häkchen, wie rinnen die Kurven, losgelöst schier wie Spiel und Ornament, und doch gesättigt mit Ausdruck eigentümlichster Bewegung und Form! Und wieder bildet Dürer im Holzschnitt einen Stil der schweren, schwellenden Kraftlinien, die wie mit flammendem Schwarz das Blatt umsetzen in Gärung und Drang, und er formt diesen Stil um in ein ruhiges, planvolles System kräftiger Umrisse, klarer Strichlagen von Schatten und Licht, das doch in der sinnvollen Ordnung der einfachen Mittel einen großen Reichtum zu fassen vermag. Man spürt in der Linie des Drucks das Holzmäßige, in der Schraffierung etwas wie Maserung durch. Und endlich hat sich der Meister der Graphik im Kupferstich sein eigentümlichstes Ausdrucksmittel geschaffen. Hier, wo Linie um Linie der Stichel schneidend die Platte aufgräbt, hat er das Allerreichste und Feinste an Form, das Allersubtilste an Oberflächengefühl, das Allerklarste an Systematik des Technischen in der Arbeit eines Lebens sich entwickelt. Haarscharf ist Form und Gebild, unerbittlich klar das schauende Auge, doch schimmert Glanz wie von Seide und von Metall auf dem Blatt, und in das unsägliche Gewebe der Striche ist etwas wie schicksaldunkles Geheimnis wispernd mit eingewoben: Melancholie.

Dürer hat die Graphik in die Sphäre der großen Kunst emporgehoben. Er hat die Grenzen des Darstellbaren weit hinausgerückt, ja man hat gemeint, bei ihm als Erstem könne man davon reden, daß die Darstellung um ihrer selbst willen eine Aufgabe der Kunst geworden sei. Es fragt sich, ob man so sagen darf. Das Feld seiner Kunst ist ihm die ganze sichtbare Welt. Sein Interesse an der Erscheinung ist universal und macht keinen Unterschied zwischen groß und klein. Schauen aber heißt ihm nicht Empfinden und Genießen, sondern Begreifen und ins Innere dringen, Darstellen ist ihm Schaubarmachen des Wesens der Dinge, und sein Erkenntnisdrang wächst aus einer tiefen Liebe zu jedem Gewächs und Gebild. Gottes Wunder in seiner Kreatur — das erfüllt Dürers Sinn und wird ihm zum inneren Bild, zum Schatz seines Herzens. Da ist nun eines soviel wie das andere, und nichts ist gering, nichts untergeordnet. Auch darin nicht, daß nun irgendein Wirkliches einer innern Idee zuliebe, selbst nicht der Idee seiner Schönheit zuliebe vereinfacht werden dürfte. Die Natur in aller ihrer Fülle, mit allen ihren Runzeln, Furchen und Winkeln ist das oberste und letzte Ziel. Aber indem sich der Künstler mit allen Sinnen und Gedanken in das Wesen eines Naturdings hineinwirft, indem er ihm den stärksten, schärfsten, sinnlich erlebbarsten Ausdruck sucht, steigert er doch ungewollt das Bild seines Gegenstandes. Es widerfährt ihm, was dem großen Dichter widerfährt: er stellt einseitige, aber in ihrer Beschränkung unbedingte, in sich vollkommene Charaktere auf. Dürers Stil ist Wesensausdruck im Sinnenfälligen. Wenn er Halme zeichnet, so windet sich saftiger, quellender Stengel und Blatt, gibt er Bäume, so wirft sich mächtiger, knorriger Stamm und Ast, wirft sich voll unendlichem Lebensdrang Laub und Gezweig. Wie hat Dürer das Fell einer Katze, das Gefieder eines Hahnes erlebbar gemacht! Gibt er ein Pferd, so wird es ein Inbegriff des Tiers, bald der eilende Klepper mit langem webenden Mähnenschwall, bald das edle vollkommene Roß mit der spielenden Fessel, dem mächtig gebogenen Hals, dem ruhigen Tritt und dem seidig schimmernden Fell. Er steigert die Natur: knochiger, sehniger, muskulöser sind seine Männer oder auch schwerer, feister und üppiger als wir im Leben sie sehen, weicher glänzt die jugendliche Haut, faltig zerfurchter sind die Gesichter der Alten, feuriger lodert der Blick, voller ringeln sich die Locken, wenn er sie zeichnet. Und wie ballen sich Wolken, wie steigen Feuerflammen, wie zucken Lichtblitze in seinem Werk! Charakterausdruck ist Dürers Kunst.

Wem aber ein Ding so wertvoll ist wie das andere, wer wie Dürer innerlich voller Figur ist, dem wird es schwerer als manchem Ärmeren, zu der eindeutig klaren Ordnung und Harmonie des Bildes sich einzuschränken. Dürers frühe Werke sind überfüllt mit Einzellebendigkeit, seine späteren sind noch immer von ungemeinem Erscheinungsreichtum. Seine Komposition wirkt häufig zerstückelt, hat brüchige Stellen, weil sie nur selten aus der formalen Uridee des Ganzen herausgewachsen ist, sondern weil sie vom Einzelnen ausgeht und vieles Einzelne zusammenfügt zu einem Ganzen. Hier ist dann nicht bloß das Unterordnen schwer, sondern man spürt oft nichts von dem einen großen Thema, aus dem alles sich entfaltet und zu dem es sich wieder zusammenschließen sollte. Für die Bildfügung bestimmend sind nicht so sehr formale als innere Beziehungen der Dinge. Ein jedes hat irgendwelche geistig faßbare Bedeutung im Hinblick auf den Vorwurf des Bildes, es soll erzählend ausspinnen, es soll eine Stimmung anregen und verstärken, es soll Gedanken und Gefühl um irgendwelche wesentliche Punkte sammeln oder sie in bestimmter Richtung weiterschweifen lassen. Und so mag man auf Dürers Blättern mehr mit dem Sinn spazieren gehen und mit unerschöpfter Freude in das Viele sich versenken, als daß man sie auf den ersten Blick als eine zwingende, anschauliche Einheit erlebte. Man mag das als ein besonderes Charakteristikum und nicht als einen Fehler gerade der graphischen Kunst ansehen, jedenfalls entspricht es ganz der deutschen und widerspricht aller südlich klassischne Kunstanlage. Erst in seinen letzten Werken ist Dürer hierin strenger, aber auch ärmer und kälter geworden. Die apokalyptischen Reiter und der Hieronymus im Gehäus sind, wenn man will, Stimmungsbilder, sie wirken aber auch natürlicher, unmittelbarer geschaut als jede klassische Komposition. Auch die Apostel ruhen nicht selig in sich selber, sie wollen reden zu einem jeden, der sie ansieht.

Hier ist nun entweder der Mangel in Dürers Kunst oder der Fehler einer formalistischen Kunstlehre. Dürer selber hat so etwas gemerkt. Er schreibt: Aber dabei ist zu melden, daß ein verständiger geübter Künstler in grober bäurischer Gestalt seine große Gewalt und Kunst mehr erzeigen kann etwa in geringen Dingen, denn mancher in seinem großen Werk. Diese seltsame Rede werden allein die gewaltsamen Künstler mögen vernehmen, daß ich wahr rede. Daraus kommt, daß mancher etwas mit der Feder in einem Tag auf einen halben Bogen Papiers reißt oder mit seinem Eiselein in ein klein Hölzlein versticht, das wird künstlicher und besser denn eines andern großes Werk, daran derselbe ein ganz Jahr mit höchstem Fleiß macht. Und diese Gabe ist wunderlich. — Daraus könnte man schließen, auch für Dürer sei sein graphisches Bemühen nur grobe bäurische Gestalt, aber sie rechtfertigt sich ihm durch die große Gewalt und Kunst, die sie im kleinen erzeigt. Gewalt und Kunst, das sind die rechten Worte für Dürers Schaffen. Er hat nicht allein die Kunst der Gestaltung und Vollendung, das, was sich erringen und erzwingen läßt, aufs höchste getrieben, sondern sein ist mehr noch die ursprüngliche Gewalt des Erlebens der Welt, Gewalt des quellenden Gefühls und der unerschöpflichen Erfindung. Er hat Welt und Leben wie ein Dichter empfunden, und seine Phantasie kann sich gar nicht genug tun, immer neue Züge spinnt sie zum Ganzen. Er hat nichts nur halb geben wollen, sondern alles ganz vollkommen und womöglich noch mehr. Die Glut der Vision rauscht ihm ebenso im Blut wie die heitere Poesie des Idylls. So schwere und geheime Dinge wie die Melancholie des geistigen Ringens hat nie wieder ein Künstler wie Dürer mit den Sinnen erfaßt, und nie hat eine, wie er die Mannesgewalt des Glaubenskämpfers, des Apostels, in die strengste Gestalt, den flammendsten Blick gegossen. Er war selber ganz gläubig, ganz fühlend, ganz ein hoher denkender Geist. So hat er sich selbst und seiner inneren Welt das Denkmal seiner Werke zurückgelassen. Es ist ein Denkmal dessen, was wahrhaft deutsch ist. Geist und Gefühl ringen hier oft miteinander in hartem Kampf um die Form, man spürt noch da und dort die unausgeglichene Spannung, aber doch wächst aus dem Streite ein Werk, dessen innere Kraft wir nicht für eine Welt von leichter Harmonie hergeben möchten. Wer selber deutsch ist, darf Dürer von ganzem Herzen wie einen Ahnherrn liebend verehren, der vor ihm kämpfte und überwand.



Erläuterungen zu den Abbildungen

Holzschnitte:

Titelbild: Michaels Kampf mit dem Drachen. Offenb. 12, 7 bis 9. 12. Blatt der Apokalypse, die 1498 erschien. 39 : 28 cm.

1. 1492. St. Hieronymus. Zuerst verwendet als Titelblatt der 2. Ausgabe der Epistolae Sancti Hieronymi, Basel 1492.

2. Um 1496. Männerbad. 39 : 28 cm.

3. Um 1497. Heil. Familie mit den Hasen. 39 : 28 cm.

4 bis 7. 1498. Vier Blätter der Apokalypse. 39 : 28 cm. 4. Blatt: Die vier Reiter. Offenb. 6, 2 bis 6 . . 7. Blatt: Lobgesang der Auserwählten. Offenb. 7, 9 bis 17 . . 6. Blatt: Die vier Engel. Offenb. 7, 1 bis 3 . . 10. Blatt: Johannes verschlingt das Buch. Offenb. 10.

8. 9. Um 1498. Beweinung. Ölberg. Zwei frühe Blätter der Großen Passion, die als Ganzes erst 1511 erschien. 39 : 28 cm.

10 bis 15. Um 1503—1508. Sechs Blätter des Marienlebens. 30 : 21 cm. Die ganze Folge von 19 Blatt erschien 1511, der größte Teil der Blätter ist jedoch vor der venezianischen Reise, der Rest ums Jahr 1508 und 1510 entstanden. Von den Abbildungen ist anzusetzen: Marien Geburt und Heimsuchung um 1503, Anbetung der Könige und Jesu Kindheit um 1504, Joachim bei den Hirten und Christi Abschied um 1508.

16. 17. 1510. Abendmahl. Auferstehung. Zwei der späteren Blätter aus der Großen Passion, die datiert sind. 39 : 28 cm.

18. 19. Um 1509 bis 1510. Sündenfall. Verkündigung. Kreuztragung. Ölberg. Vier Blätter der Kleinen Passion, die 1511 in 36 Bildern erschien. Einzelne davon sind, wie der Ölberg, 1509 und 1510 datiert.

20. 1511. Gnadenstuhl, eine Darstellung der Dreifaltigkeit, die zeigt, wie Gottvater seinen Sohn in Marter und Tod gegeben hat. 39 : 28 cm.

21. 1518. Die Himmelskönigin. Maria von den Scharen der Engel verehrt. 30 : 21 cm.

22. 1519. Kaiser Maximilian. Ein Gedächtnisblatt in größtem Format: 54 : 38 cm.

23. 1513. Buchtitel zu Pirkheimers lateinischer Übersetzung: Plutarchi de vitanda usura. Nürnberg 1513.

24. 1523. Abendmahl. 21 : 30 cm.

Kupferstiche:

25. Um 1493. Heilige Familie mit der Heuschrecke. 24 : 19 cm.

26. Um 1497. Der verlorene Sohn. 25 : 19 cm.

27. Um 1497. Hieronymus in der Einöde. 32 : 23 cm.

28. Um 1500. Eustachius. 35 : 26 cm.

29. Um 1500. Eifersucht, auch Herkules genannt. Welcher antike Mythos gemeint ist, wurde noch nicht bestimmt ermittelt. Das Blatt ist ein Beispiel einer aus verschiedenen fremden Bestandteilen zusammengesetzten Komposition. Vergl. die Zeichnung von 1494 auf Tafel 52. 32 : 22 cm.

30. Um 1503. Nemesis oder das Große Glück. Gemeint ist die Göttin auf der rollenden Kugel, die in der einen Hand den Zaum für die Übermütigen, in der andern den Glücksbecher für die Bewährten hält. Die Berglandschaft unten stellt Klausen in Tirol dar. 33 : 22 cm.

31. 1504. Adam und Eva. 25 : 19 cm. Zu diesem Stich sind zahlreiche Vorarbeiten, konstruierte Figuren und Naturzeichnungen erhalten. Auf der Tafel: Albrecht Dürer von Nürnberg.

32. 1504. Weihnachten. So nennt das Herkommen dies idyllisch-zarte Blatt von Christi Geburt.

33. Um 1500. Maria mit der Meerkatze. Mutter und Kind nach italienischem Vorbild, zum Weiherhaus hinten vergl. Tafel 76.
34. 1503. Maria säugt ihr Kind . . 1513. Maria am Baum.
35. 1518. Maria von Engeln gekrönt . . 1520. Maria mit dem Wickelkind.
36. 37. 1508 bis 1512. Vier Blätter aus der Kupferstich-Passion in 15 Bildern . . 1509. Schmerzensmann . . 1508. Ölberg . . 1512. Kreuztragung. . 1511. Kreuzigung.
38. Um 1503. Das Löwenwappen mit dem Hahn.
39. 1513. Engel mit dem Schweißtuch des Heilands . . 1519. Der heilige Antonius.
40. 1515. Ölberg. 22 : 16 cm. Eisenradierung.
41. 1513. Ritter, Tod und Teufel. 25 : 19 cm. Gemeint ist der christliche Ritter, der trotz Tod und Teufel unbeirrt seine Straße fährt. Vielleicht deutet das S des Täfelchens auf den Sanguiniker einer Folge der vier Temperamente.
42. 1514. Hieronymus im Gehäus. 25 : 19 cm.
43. 1514. Melancholie. 24 : 17 cm. Hier scheint die I auf eine geplante Folge der Temperamente zu deuten. Melancholie war für Dürer nicht eine wehmütige Stimmung, sondern die schwere Gemütsanlage des forschenden und grübelnden Menschen. Ringsum das Gerät der Zahlen- und Meßkunst.
44. 1514. Bauerntanz und Sackpfeifer.
45. 1526. Philippus . . 1523. Bartholomäus. Aus einer unvollendeten Folge der Apostel.
46. 1526. Philipp Melanchthon. Die Inschrift lautet: Philippus Antlitz konnte Dürer malen, doch auch die kunstgeschickte Hand nicht seinen Geist.
47. 1524. „Willibald Pirckheimer im Alter von 53 Jahren. Der Mensch lebt im Geist, der Rest gehört dem Tod.“
48. 1518. Die große Kanone. Eisenradierung. 21 : 32 cm. (Nürnberger Geschütz.)

Handzeichnungen:

49. 1484. Selbstbildnis. Silberstift. Wien, Albertina. „Das hab ich aus einem Spiegel nach mir selbst konterfeit im 1484. Jahr, da ich noch ein Kind war.“
50. Um 1492. Selbstbildnis. Federzeichnung. Erlangen.
51. Um 1493. Heil. Familie. Federzeichng. Berlin.
52. 1494. Orpheus' Tod. Sorgfältige Nachzeichnung mit der Feder nach einem oberitalienischen Stich. Hamburg.
53. Um 1500. Entwurf zu einem Weltgericht. Federzeichnung. Britisches Museum, London.
54. 1503. Das sog. Große Rasenstück. Wasserfarben. Wien, Albertina.
55. 1504. Gethsemane. Aus der sog. Grünen Passion, einer Folge von Blättern auf grün grundiertem Papier, die Umrisse mit dem Pinsel getuscht und weiß gehöht. Wien, Albertina.
56. 1503. Der tote Christus. Kohlezeichnung. Britisches Museum. „Dies Angesicht hab ich euch . . . gemacht in meiner Krankheit.“
57. 1514. Dürers Mutter. Kohlezeichnung. Berlin. „Das ist Albrecht Dürers Mutter, die war alt 63 Jahr.“
58. 1506. Frauenkopf. Weiß gehöhte Pinselzeichnung auf blauem Papier. Wien, Albertina.
59. 1519. Schlafende oder Tote. Naturstudie in Farben, getuscht und weiß gehöht auf grau grundiertem Papier. Bremen.
60. 1508. Paulus. Gewandstudie zu der linken Hauptfigur des Heller-Altars. Weiß gehöhte Pinselzeichnung auf grün grundiertem Papier. Berlin.
61. 1506. Baumeister Hieronymus von Augsburg, der Erbauer des deutschen Kaufhauses in Venedig. Bildnisstudie zum Rosenkranz-Altar. Pinselzeichnung auf blauem Papier. Berlin.
62. 1508. Apostelkopf. Naturstudie zum Heller-Altar. Wie Nr. 60. Albertina, Wien.
63. 1521. Studie zum heiligen Hieronymus nach der Natur. „Der Mann war alt 93 Jahr und noch gesund und vermöglich (= rüstig) zu Antwerpen.“ Das ausgeführte Gemälde in Lissabon. Weiß gehöhte Pinselzeichnung auf grauviolett grundiertem Papier. Wien, Albertina.
64. 1517. Paulus. Federzeichng. Wien, Albertina.
65. 1511. Ruhe auf der Flucht. Flüchtiger Bildentwurf mit der Feder. Berlin.
66. 1515. Seite aus dem Gebetbuch Kaiser Maximilians, Rückseite von Blatt 29. München, Staatsbibliothek. Text gedruckt, Randzeichnung mit Feder und farbiger Tinte.
67. 1518. Kaiser Maximilian. Kohlezeichnung mit verwaschener Tönung von späterer Hand. Dürer hat den Kaiser während des Reichstags zu Augsburg „oben auf der Pfalz in seinem kleinen Stüble konterfeit“.
68. 1521. Kreuzabnahme. Federzeichnung. Bei Robert Dumesnil, Paris.
69. 1519. Thronende Maria. Federzeichnung. Schloß Windsor.

70. 1521. Heilige Familie. Federzeichnung. Chantilly.
71. 1522. Beweinung. Kohlezeichnung. Bremen.
72. 1521. Lesende. Studie zu einem Bild. Weiß gehöhte Kreidezeichnung auf grün grundiertem Papier. Wien Albertina.
73. 1521. Frauen unterm Kreuz. Studie zu einer Kreuzigung. Wie vorher. Bei Robert Dumesnil, Paris.
74. 1523. Johannes unterm Kreuz. Metallstift auf hellgrün grundiertem Papier. Wien, Albertina.
75. 1525. Rossebändiger. Federzeichnung. Bei Léon Bonnat, Paris.
76. Vor 1500. Weiherhaus, auf einer Insel der Pegnitz bei Nürnberg, kurz vor Sonnenuntergang. Vergl. Tafel 33. Wasser- und Deckfarben. Britisches Museum.
77. Arco in der Venediger Klause. Wasserfarben, Einzelheiten mit der Feder. Louvre, Paris.
78. Weidenmühle, wohl bei Nürnberg. Wasser- und Deckfarben auf Pergament. Nationalbibliothek, Paris.
79. Kalkreuth, Dorf im Fränkischen. Pinselzeichnung und Wasserfarben. Bremen. Diese Naturstudie stammt aus Dürers späterer Zeit und könnte um 1518 entstanden sein, während bei den vorhergehenden die Frage noch ungelöst ist, ob sie eher in die Nähe der ersten oder der zweiten Italienreise zu rücken sind.

Gemälde:

80. 1497. Dürers Vater, 70 Jahre alt. Kopie im Britischen Museum. Original verschollen.
81. 1499. Oswald Krell. 48 : 38 cm. München.
82. 1498. Selbstbildnis. „Das malt ich nach meiner Gestalt, ich war 26 Jahr alt." 52 : 41 cm. Madrid, Prado.
83. Um 1506. Selbstbildnis. Im Gesicht Übermalungen, Inschrift und Monogramm, die das Jahr 1500 angeben, sind gefälscht. 65 : 48 cm. München.
84. Um 1504. Christi Geburt, Mittelbild des sog. Paumgartnerschen Altars, früher in St. Katharinen zu Nürnberg. 153 : 123 cm. München.
85. Um 1504. St. Georg und St. Eustachius, Flügelbilder zum vorigen.
86. 1504. Anbetung der Könige. Vielleicht für Kurfürst Friedrich den Weisen von Sachsen gemalt. 98 : 112 cm. Florenz Uffizien.
87. 1506. Das Rosenkranzfest, nach der lateinischen Inschrift in fünf Monaten von Albrecht Dürer dem Deutschen ausgeführt. Die Vertreter des geistlichen und weltlichen Standes werden von Maria, Jesus und St. Dominikus mit Rosenkränzen gekrönt, ein den Rosenkranzbruderschaften vertrauter Gedanke. Das Altarbild war von den deutschen Kaufleuten um 85 Dukaten bestellt und Anfang September fertig. Es kam durch Kaiser Rudolf II. nach Prag und erlitt später große Beschädigungen und Übermalungen, besonders in den Gesichtern. 160 : 193 cm. Stift Strahow, Prag.
88. 1506. Christus am Kreuz. 20 : 16 cm. Dresden.
89. 1512. Maria mit dem Kind. 49 : 37 cm. Wien.
90. 1511. Das Allerheiligenbild oder die Anbetung der Dreifaltigkeit. Ursprünglich das Altarbild der Kapelle des Zwölfbrüderhauses in Nürnberg, von dessen Gründer Matthäus Landauer gestiftet. 144 : 131 cm. Wien.
91. 1521. Bildnis. Nach Thausings Vermutung ist der Dargestellte Hans Imhoff der Ältere (1461—1522). 50 : 36 cm. Madrid, Prado.
92. 1526. Jakob Muffel, Ratsherr von Nürnberg, im Alter von 55 Jahren. Er starb im selben Jahr. 48 : 36 cm. Berlin.
93. 1526. Hieronymus Holzschuher, Ratsherr von Nürnberg, im Alter von 57 J. 48 : 36 cm. Berlin.
94. 1507. Adam und Eva. Mit lateinischer Inschrift Dürers. Je 209 : 82 cm. Madrid, Prado.
95. 1526. Die vier Apostel Links Johannes und Petrus, rechts Paulus und Markus. Die Bilder trugen Unterschriften, die in Nürnberg erhalten sind und die aus dem Munde der dargestellten vier Kirchenlehrer je eine Warnung an alle weltlichen Regenten aussprechen, daß sie nicht für das göttliche Wort weltliche Verführung annehmen. In seinem Begleitschreiben sagt Dürer, daß er auf diese Tafel mehr Fleiß denn auf andere Gemälde gelegt habe und sie darum Bürgermeister und Rat zu einem Gedächtnis verehren wolle. Der Rat nahm das Geschenk am 6. Oktober an und verehrte Dürer 112 Gulden. 1627 erwarb Kurfürst Maximilian von Bayern die Bilder. Je 204 : 74 cm. München.

Sämtliche Gemälde sind mit Öllasuren auf Holz gemalt. Das Format ist nur da angegeben, wo es von dem Format der Abbildung abweicht, mit Ausnahme der Zeichnungen, wo es durchweg größer ist als die Wiedergabe.

St. Hieronymus

Männerbad

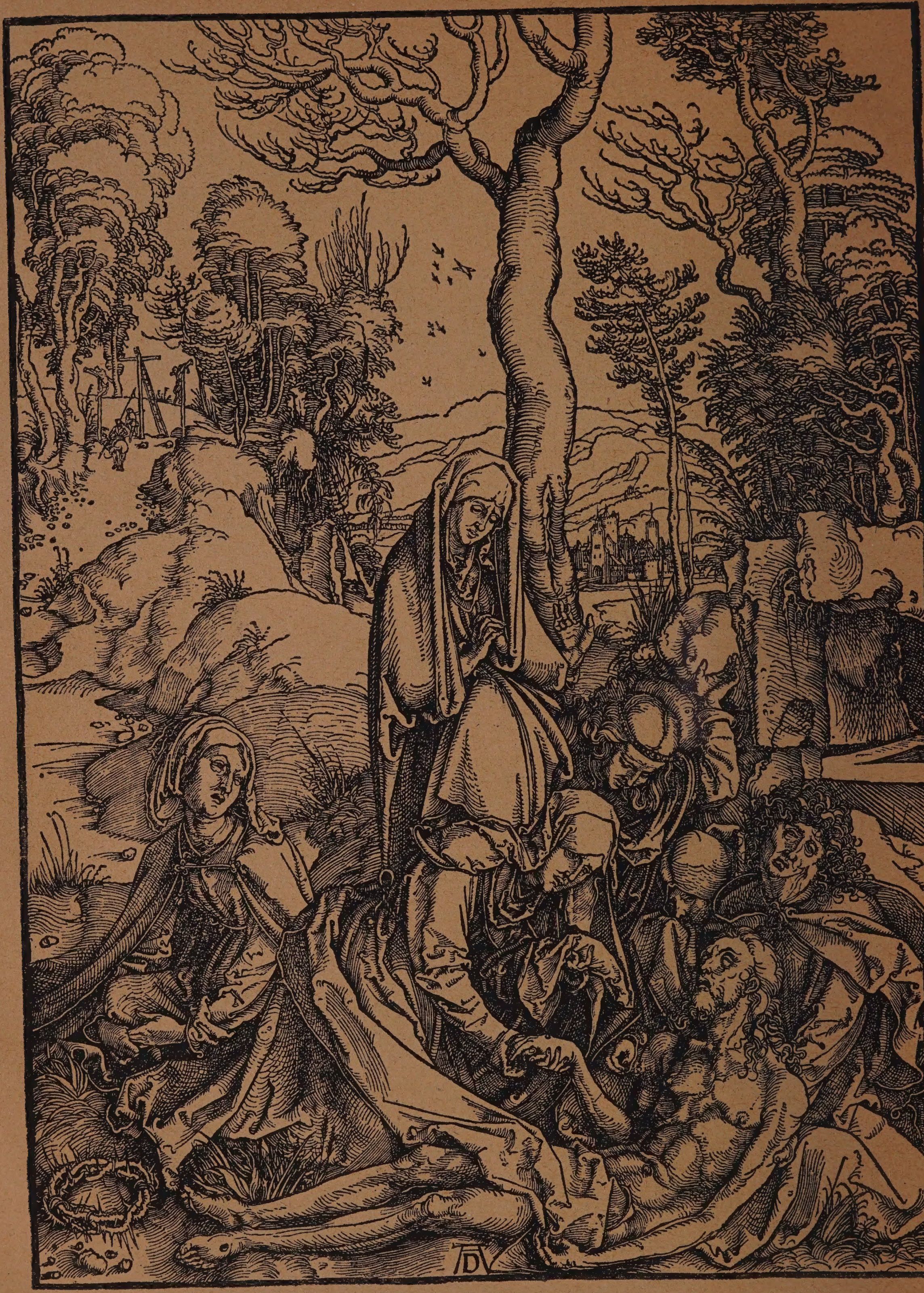
Die heilige Familie

Die vier Reiter

Lobgesang der Auserwählten

Die vier Engel

Johannes verschlingt das Buch



Beweinung

Ölberg

Geburt Marien

Heimsuchung

Anbetung der Könige

Jesu Kindheit

Joachim bei den Hirten

Christi Abschied

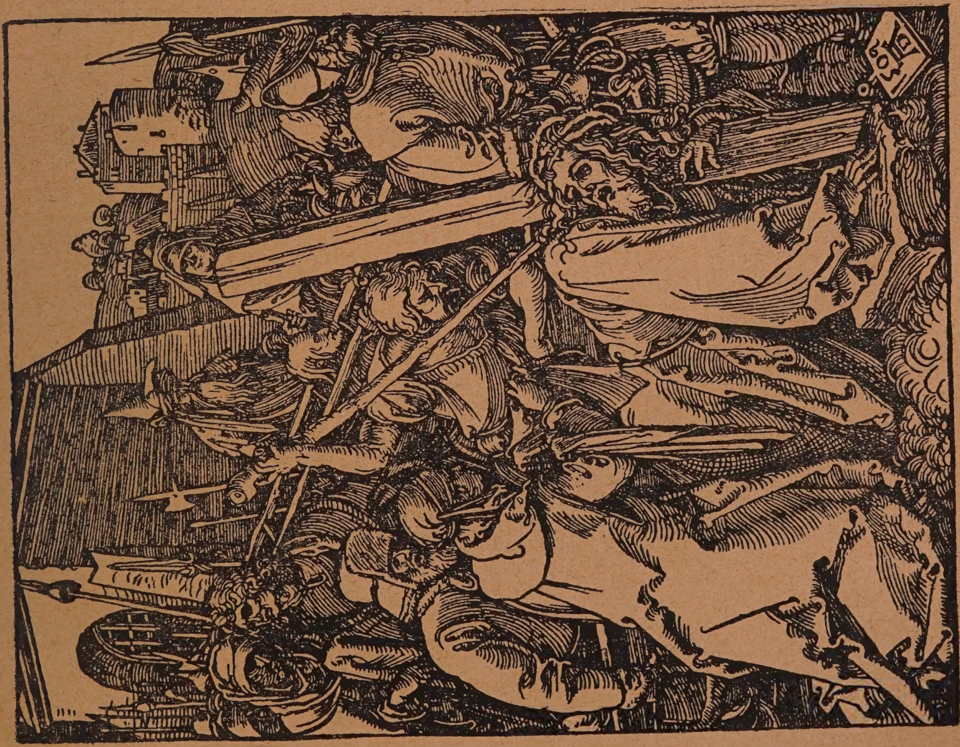
Abendmahl

Auferstehung

Verkündigung

Sündenfall

Ölberg

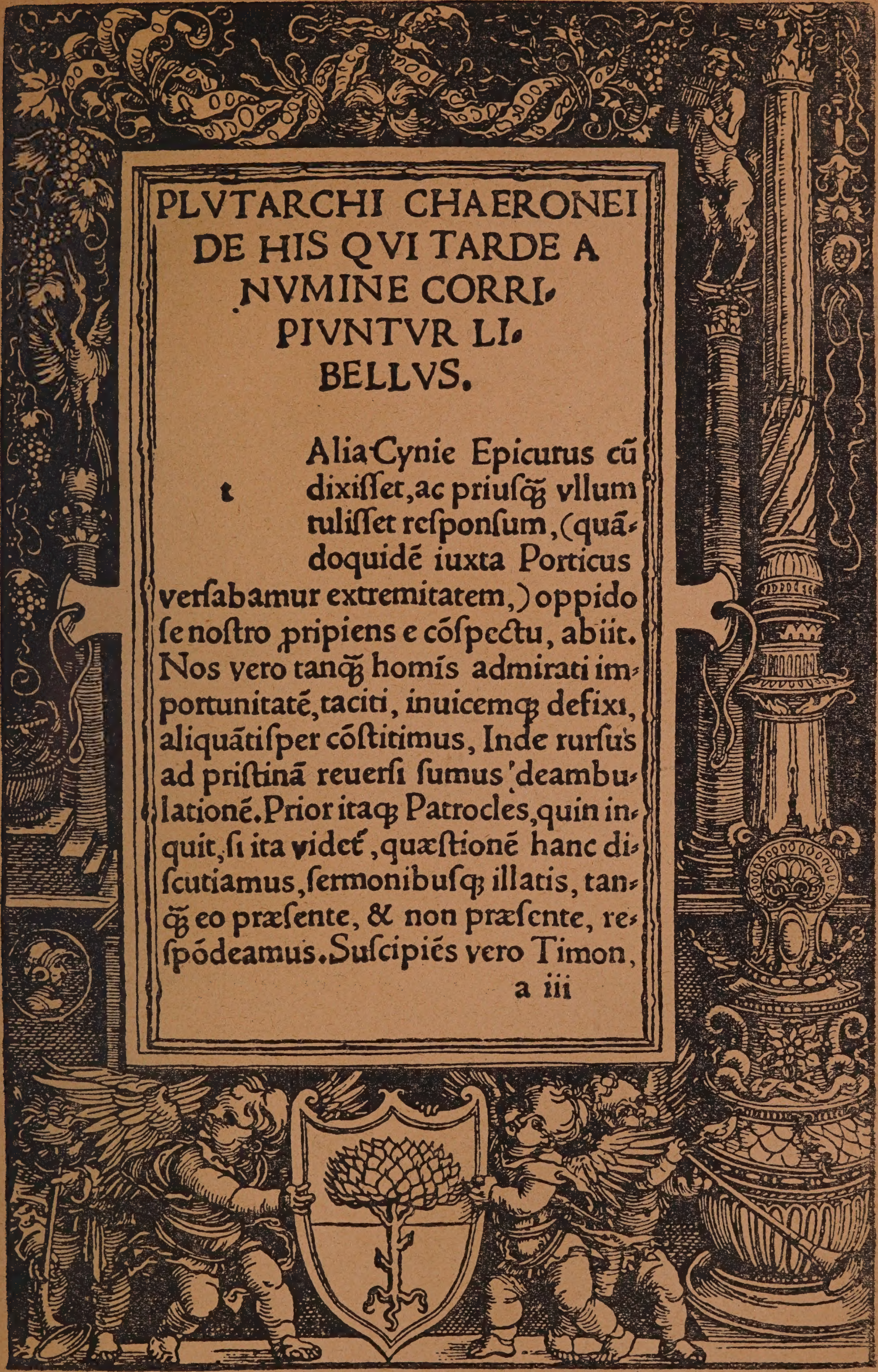


Kreuztragung

Gnadenstuhl

Die Himmels-Königin

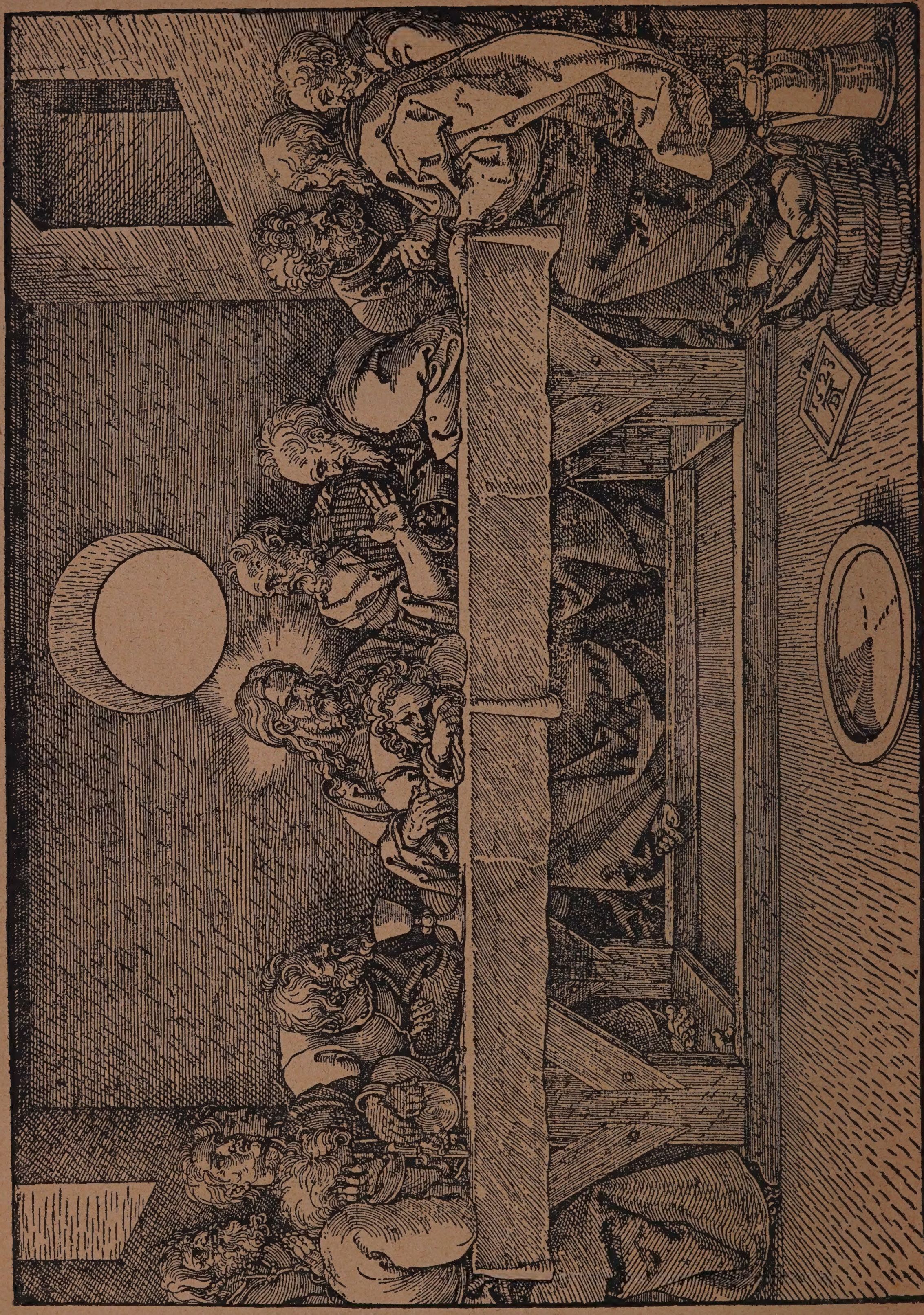
Kaiser Maximilian



PLVTARCHI CHAERONEI
DE HIS QVI TARDE A
NVMINE CORRI-
PIVNTVR LI-
BELLVS.

t Alia Cynie Epicurus cũ
dixiſſet, ac priuſq̃ vllum
tuliſſet reſponſum, (quã-
doquidẽ iuxta Porticus
verſabamur extremitatem,) oppido
ſe noſtro ꝑripiens e cõſpectu, abiit.
Nos vero tanq̃ homĩs admirati im-
portunitatẽ, taciti, inuicemq̃ defixi,
aliquãtiſper cõſtitimus, Inde rurſus
ad priſtinã reuerſi ſumus deambu-
lationẽ. Prior itaq̃ Patrocles, quin in-
quit, ſi ita videt', quæſtionẽ hanc di-
ſcutiamus, ſermonibuſq̃ illatis, tan-
q̃ eo præſente, & non præſente, re-
ſpõdeamus. Suſcipiẽs vero Timon,
a iii

Buchtitel zu Pirkheimers Übersetzung: Plutarchie de vitanda usura



Abendmahl

Die heilige Familie mit der Heuschrecke

Der verlorene Sohn

Hieronymus in der Einöde

Eustachius

Eiſerſucht

Das große Glück

Adam und Eva

Weihnachten

Maria mit der Meerkatze

Maria säugt ihr Kind

Maria am Baum

Maria mit dem Wickelkind

Maria von Engeln gekrönt

Der Schmerzensmann

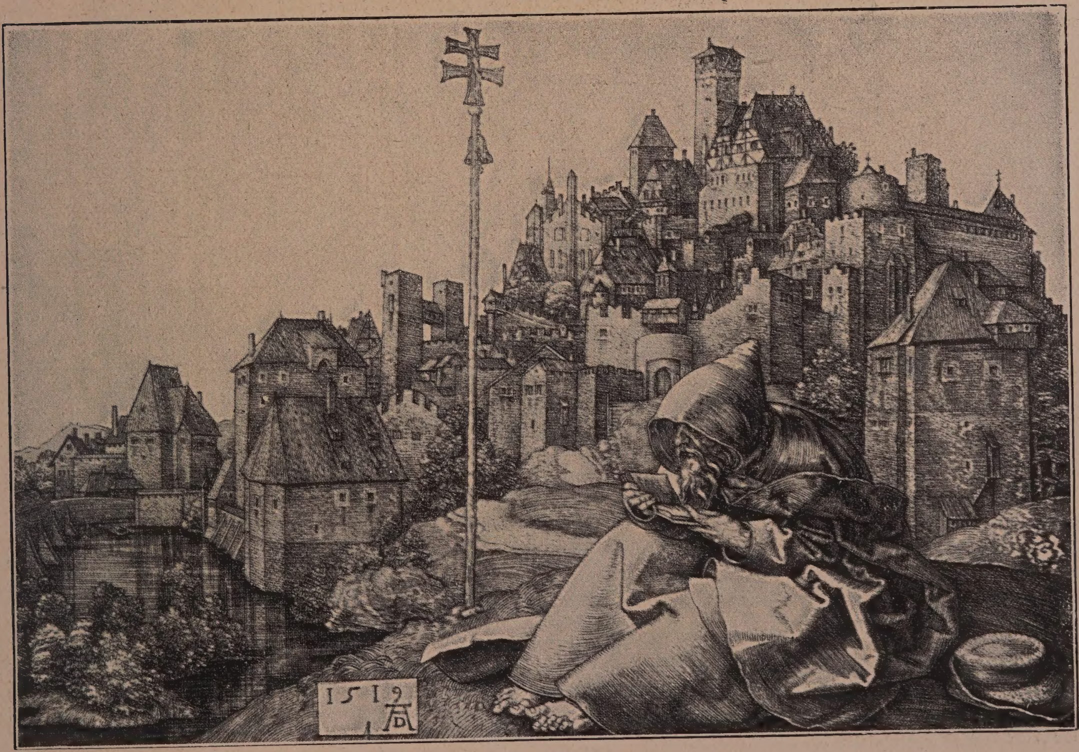
Ölberg

Kreuztragung

Kreuzigung

Löwenwappen

Engel mit dem Schweißtuch des Heilands



Der heilige Antonius

Ölberg

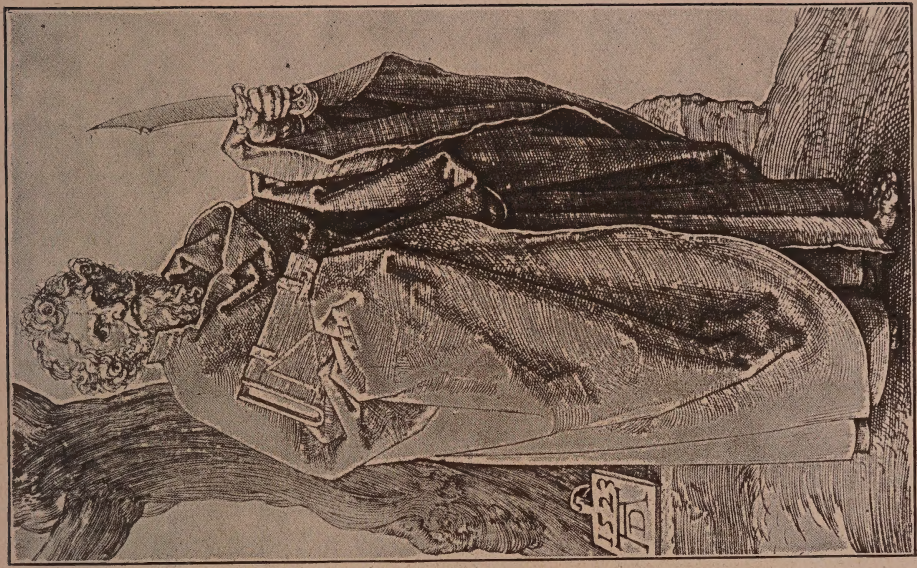
Ritter, Tod und Teufel

Hieronymus im Gehäus

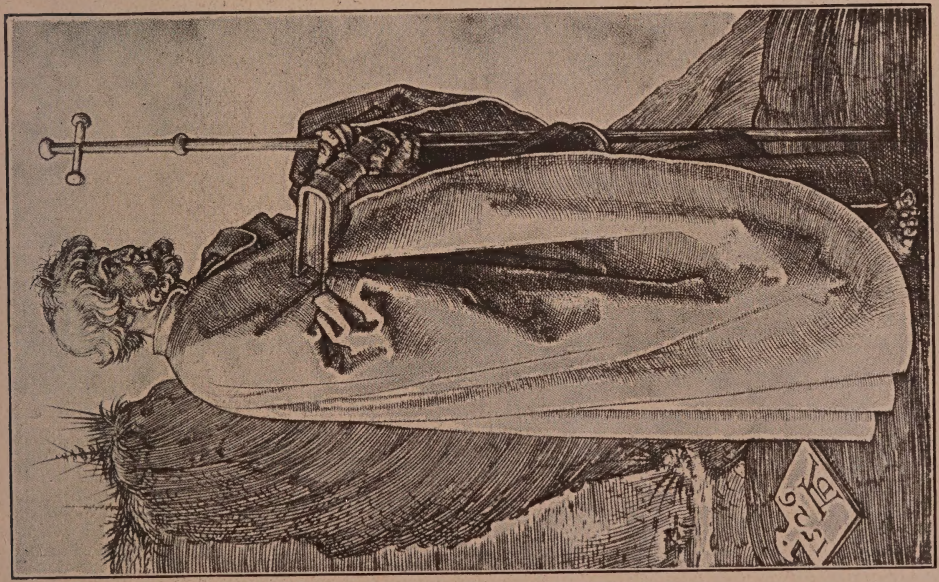
Melancholie

Bauerntanz

Sackpfeifer

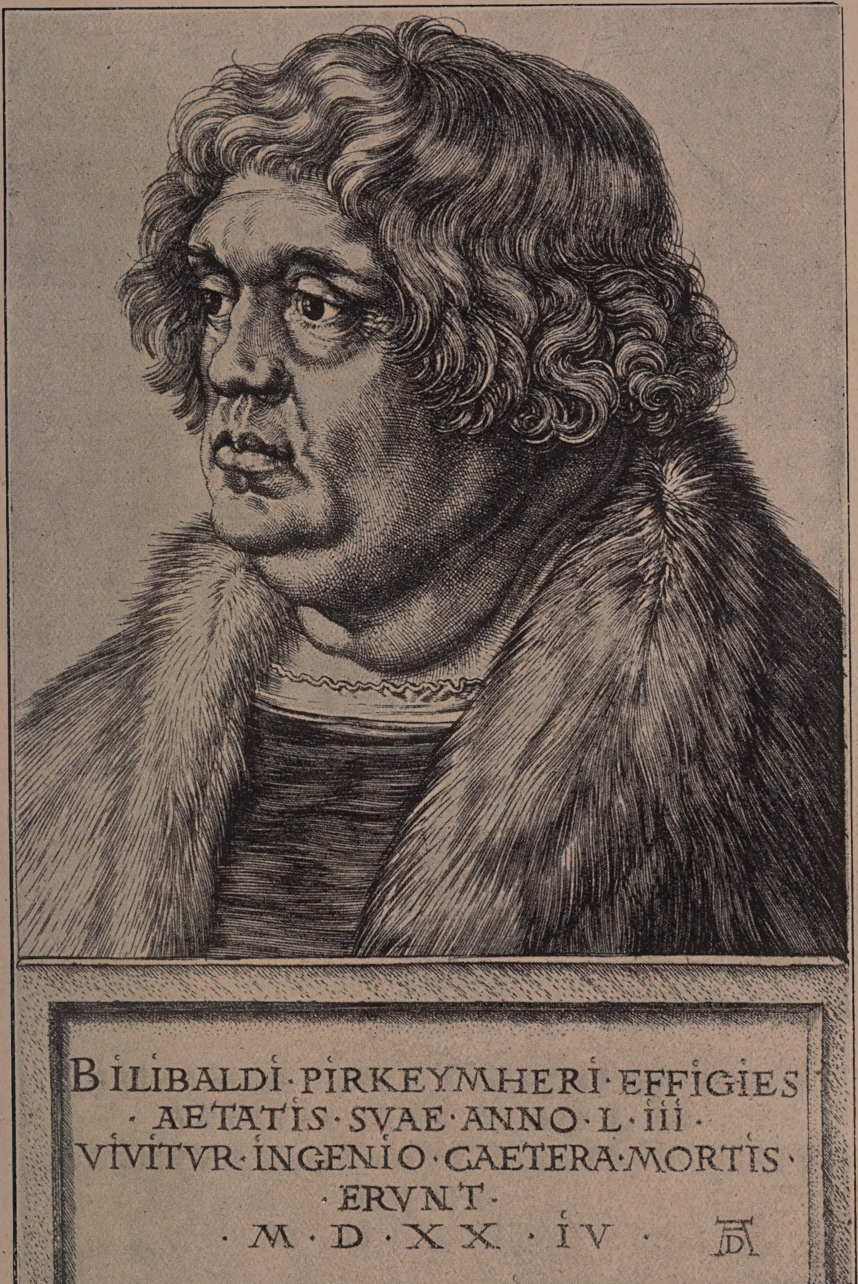


Bartholomäus



Philippus

Philipp Melanchthon



Willibald Pirckheimer

Die große Kanone

Selbstbildnis

Selbstbildnis

Heilige Familie.

Orpheus' Tod

Entwurf zu einem Weltgericht

Das große Rasenstück

Gethsemane

Der tote Christus

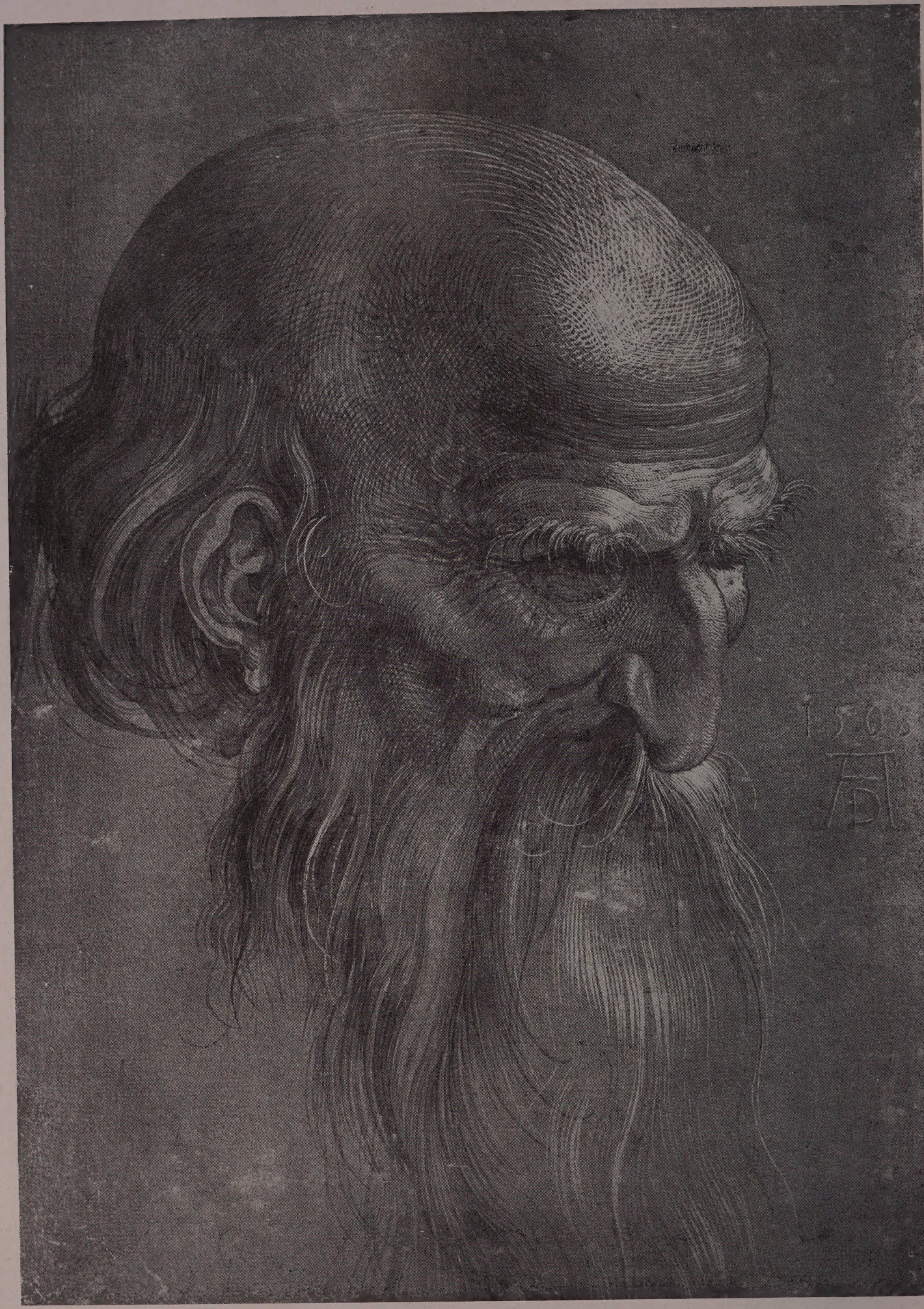
Dürers Mutter

Frauenkopf

Schlafende

Paulus

Baumeister Hieronymus

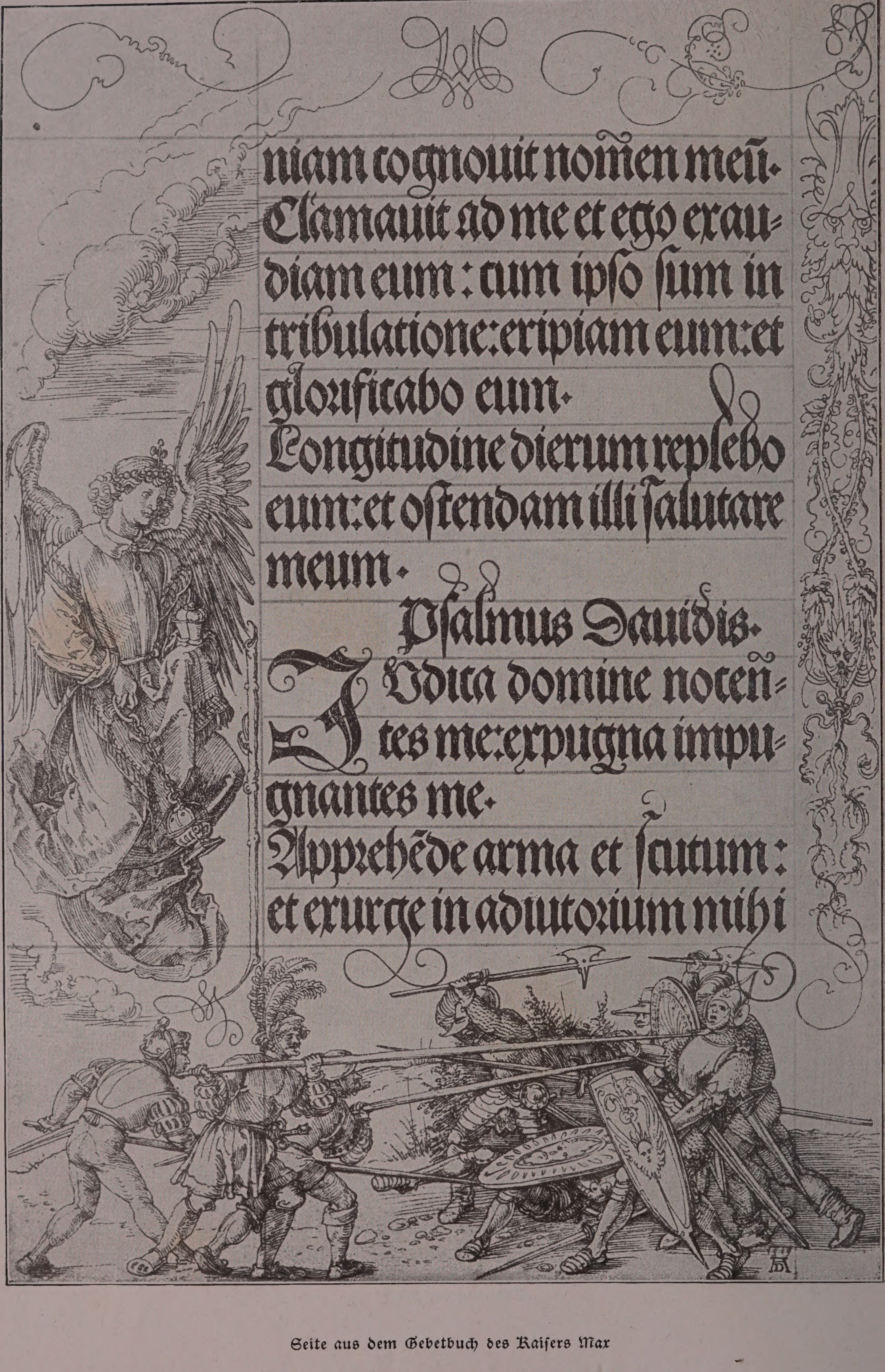


Apostelkopf

Studie zum heiligen Hieronymus

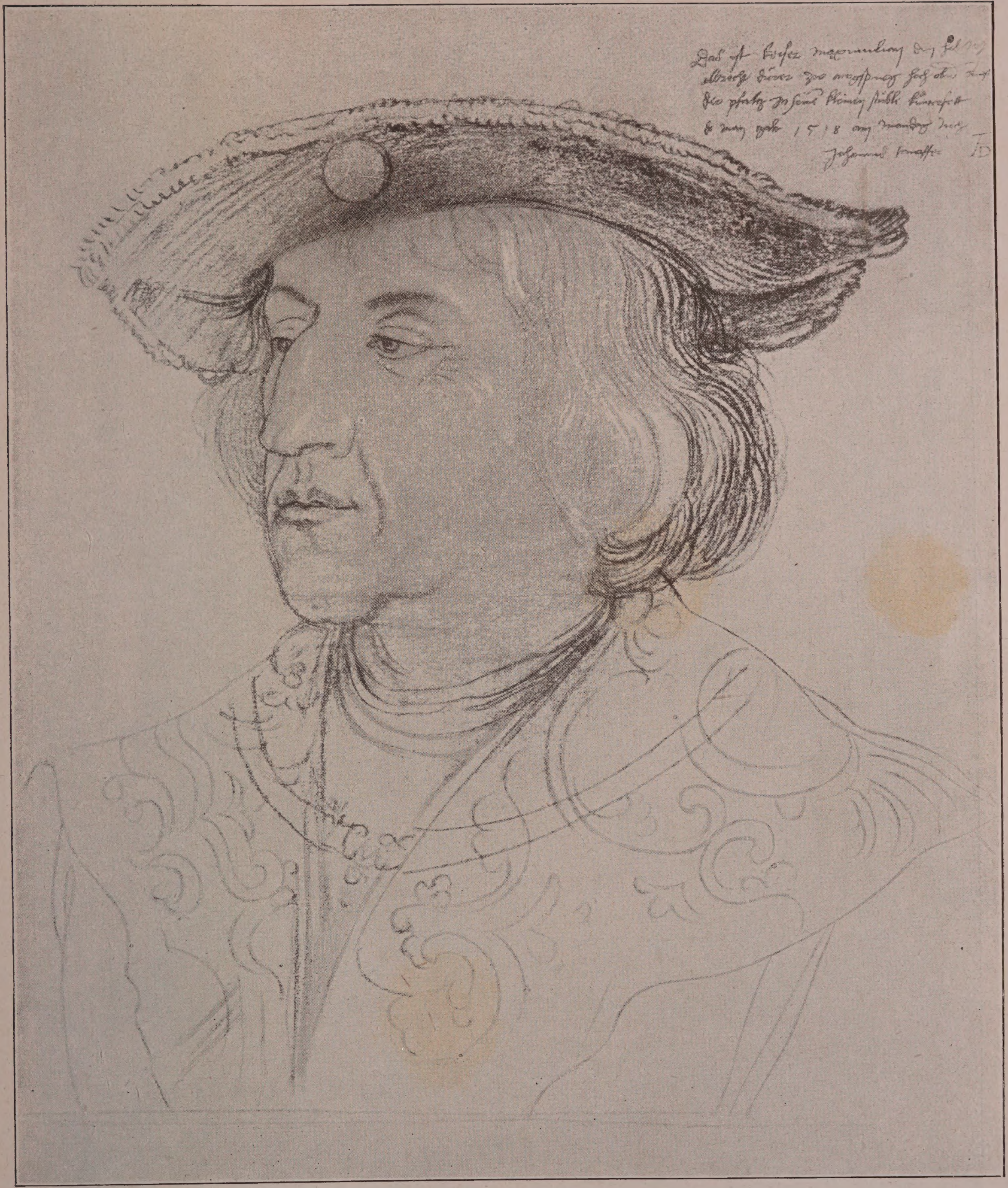
Paulus

Ruhe auf der Flucht



niam cognouit nomē meū.
Clamauit ad me et ego exau-
diam eum: cum ipſo ſum in
tribulatione: eripiam eum: et
glorificabo eum.
Longitudine dierum replebo
eum: et oſtendam illi ſalutare
meum.
Pſalmus Dauidis.
Iudica domine nocē-
tes me: expugna impu-
gnantes me.
Apprehēde arma et ſcutum:
et exurge in adiutorium mihi

Seite aus dem Gebetbuch des Kaisers Max



Kaiser Maximilian

Kreuzabnahme

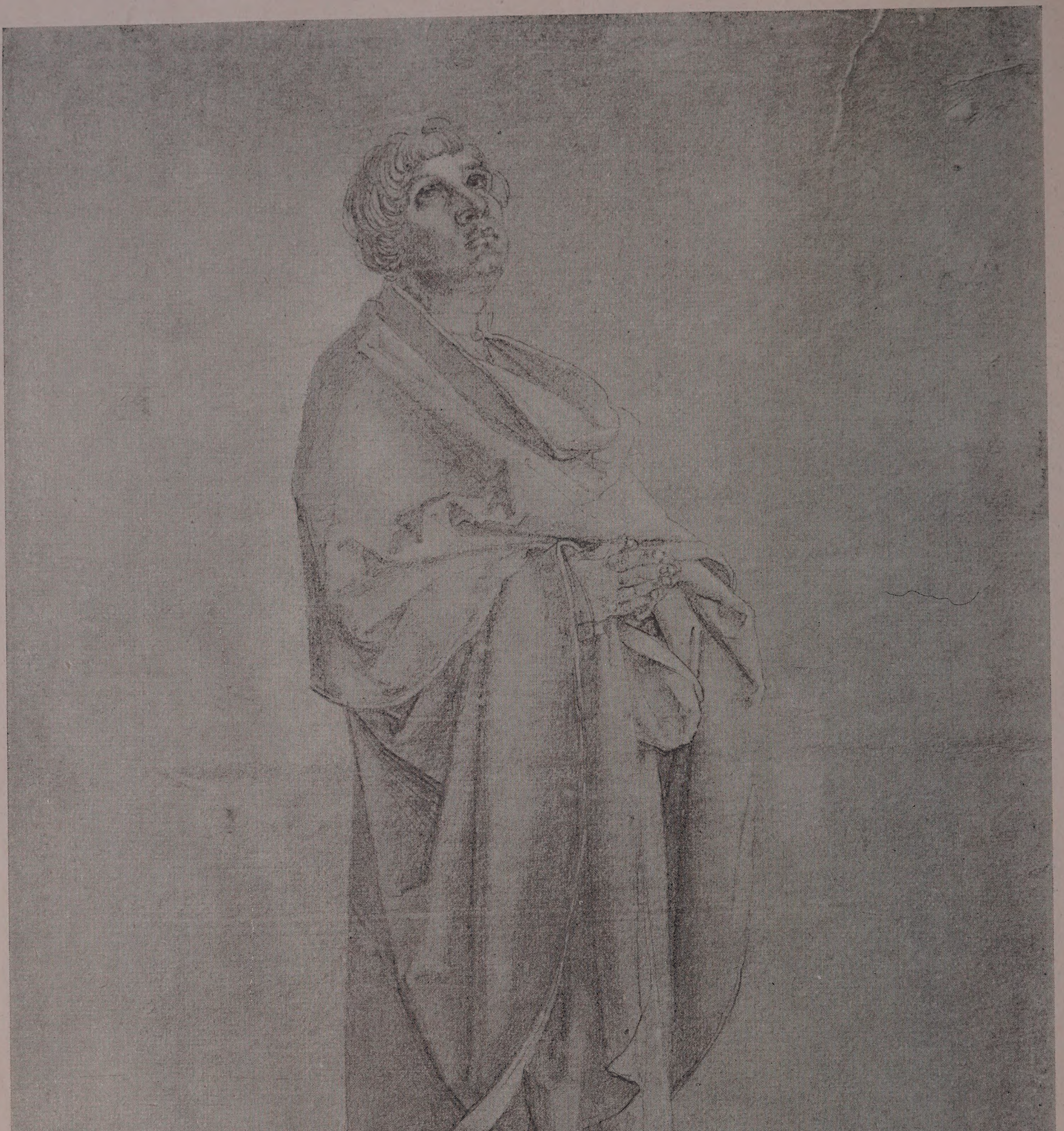
Thronende Maria

Heilige Familie

Beweinung

Lesende

Frauen unterm Kreuz

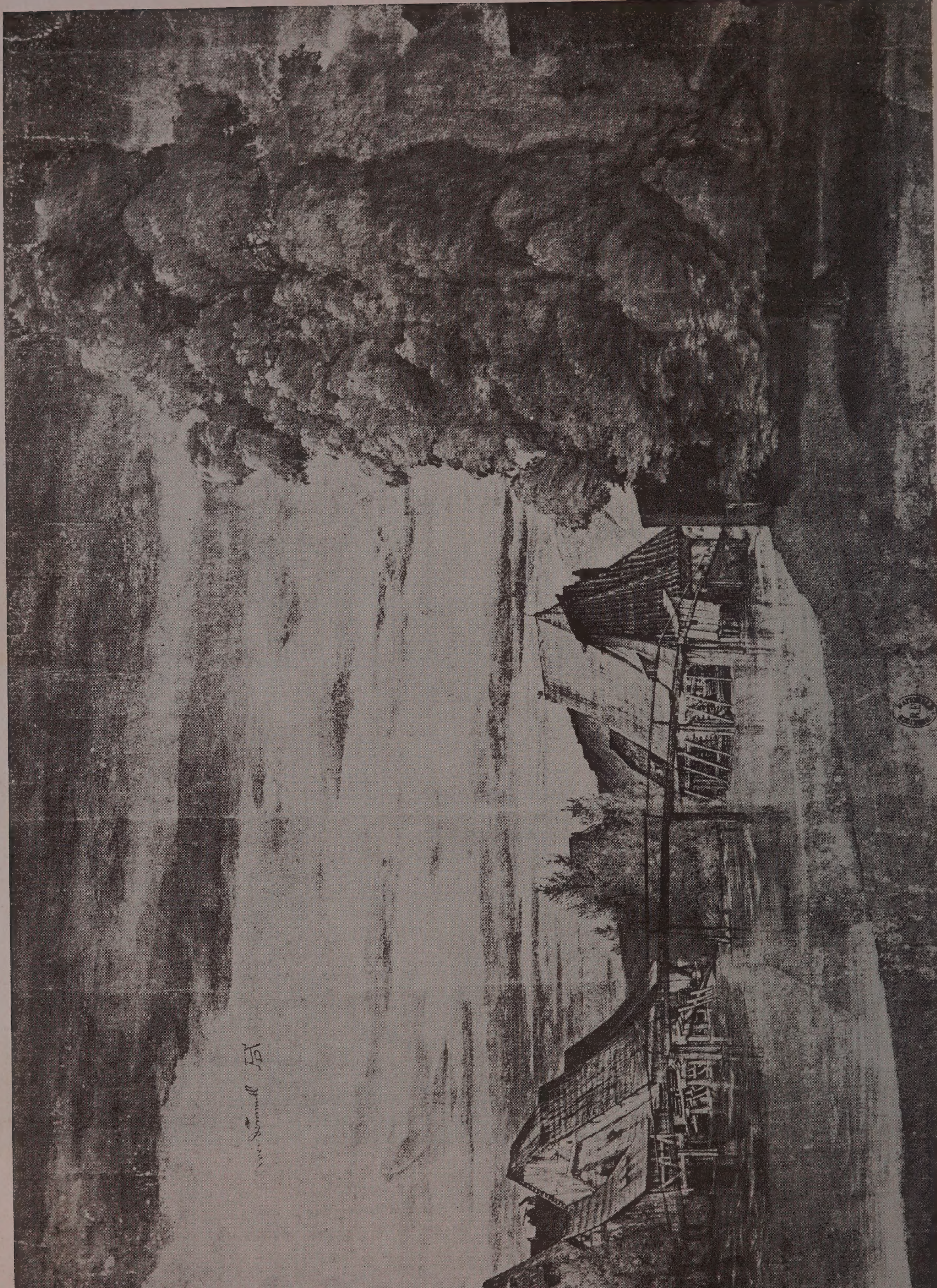


Johannes unterm Kreuz

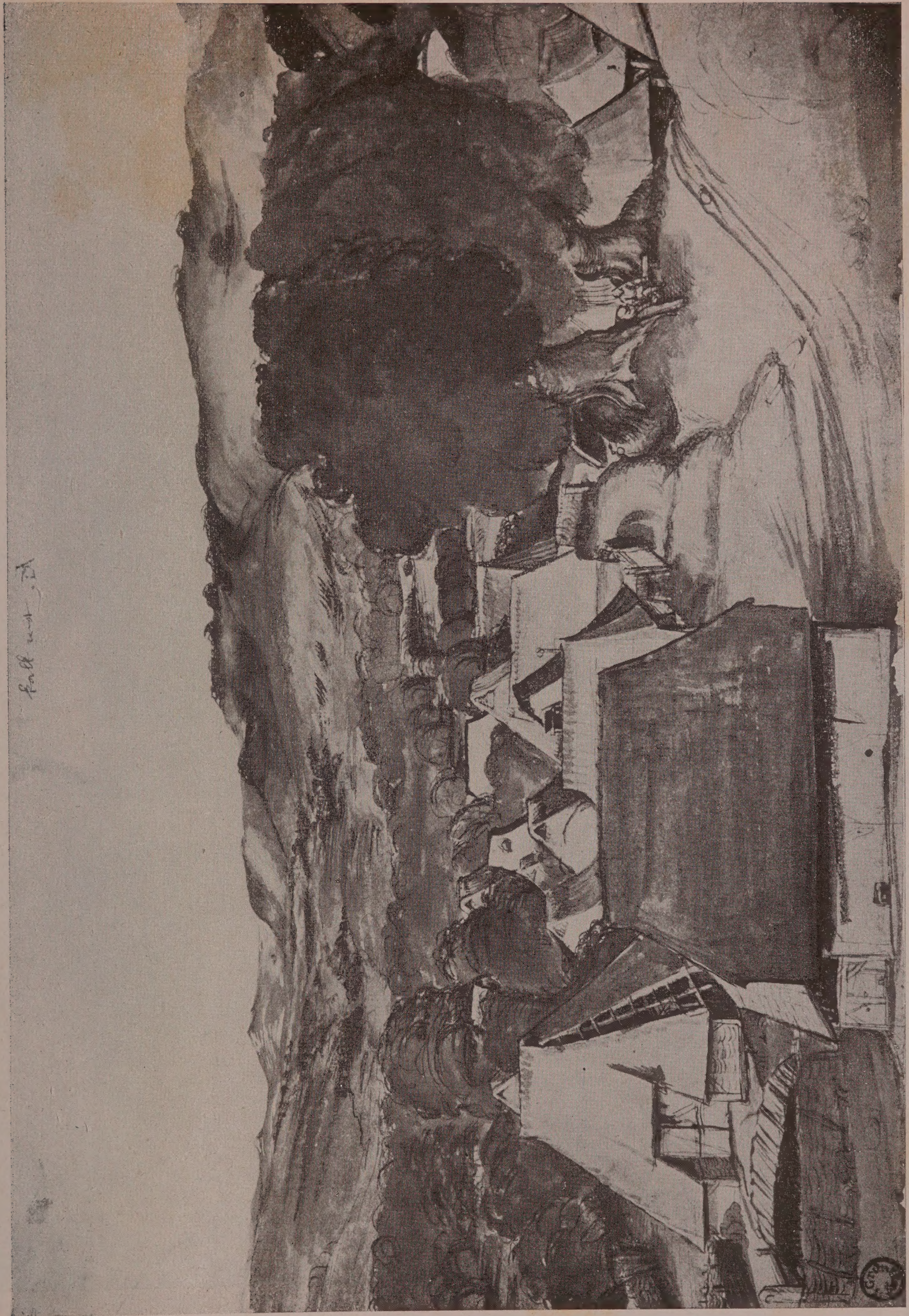
Rossebändiger

Weiherhaus

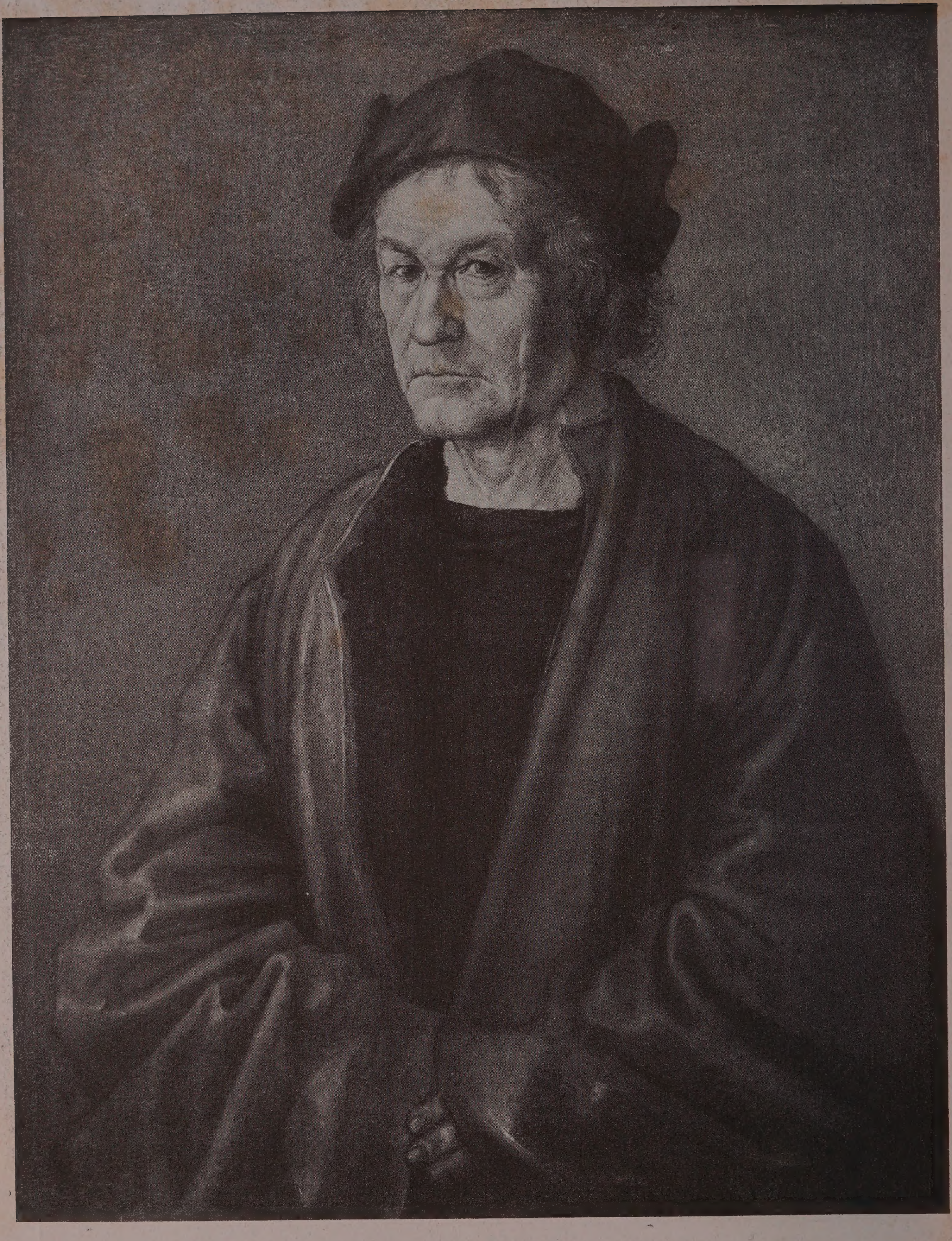
Arco in der Venediger Klause



Weidenmühle



Kalkreuth



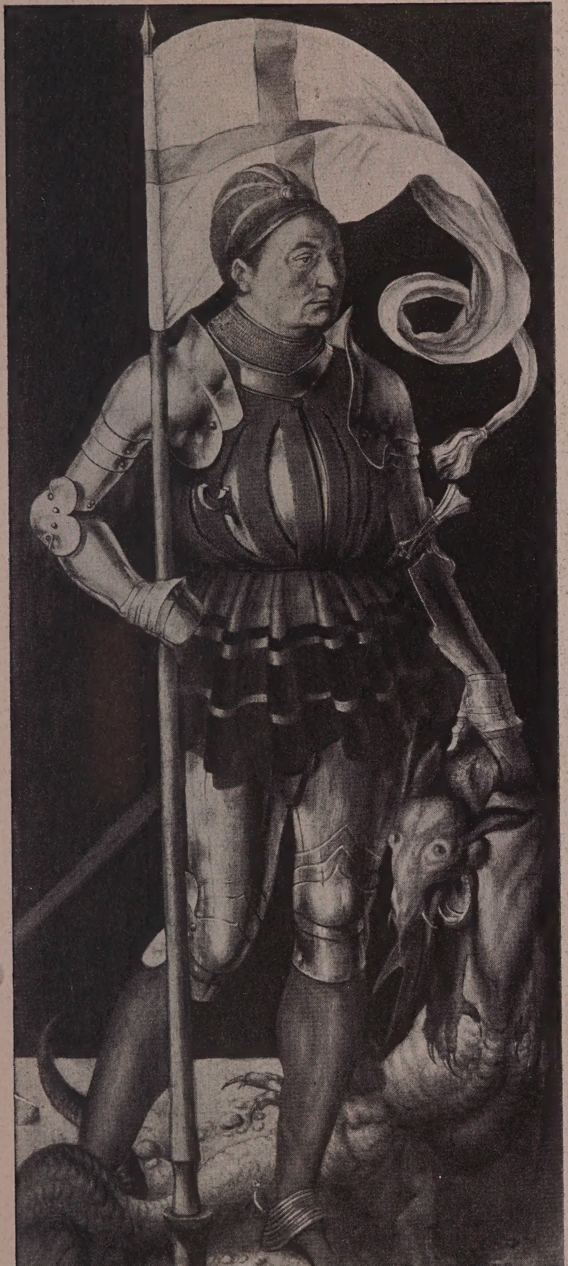
Dürers Vater

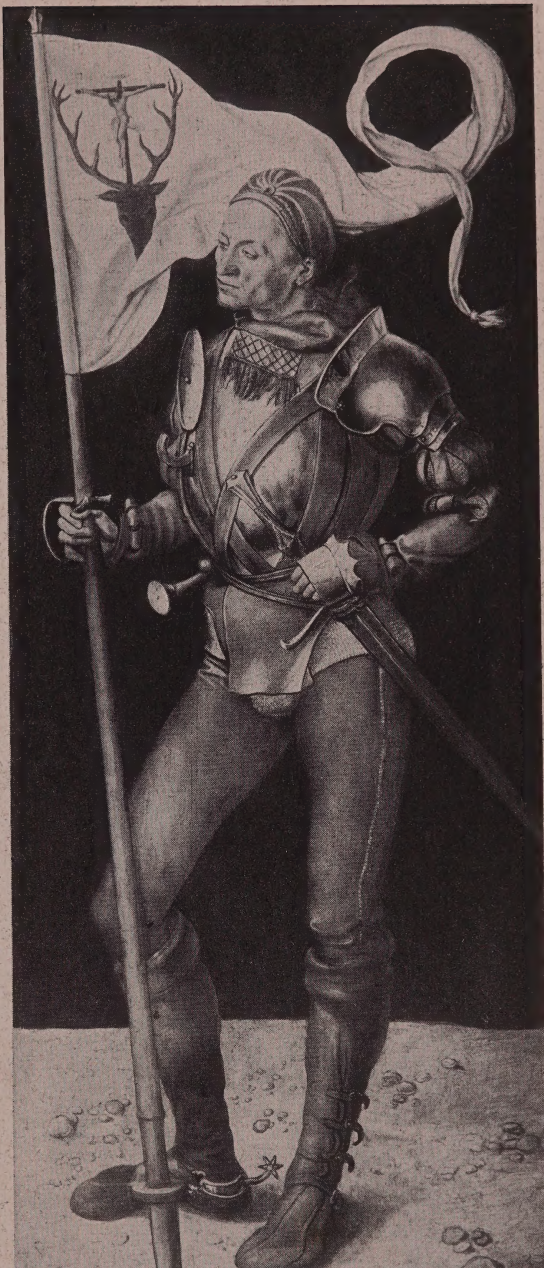
Oswald Krell

Selbstbildnis

Selbstbildnis

Weihnacht





Die heiligen Ritter

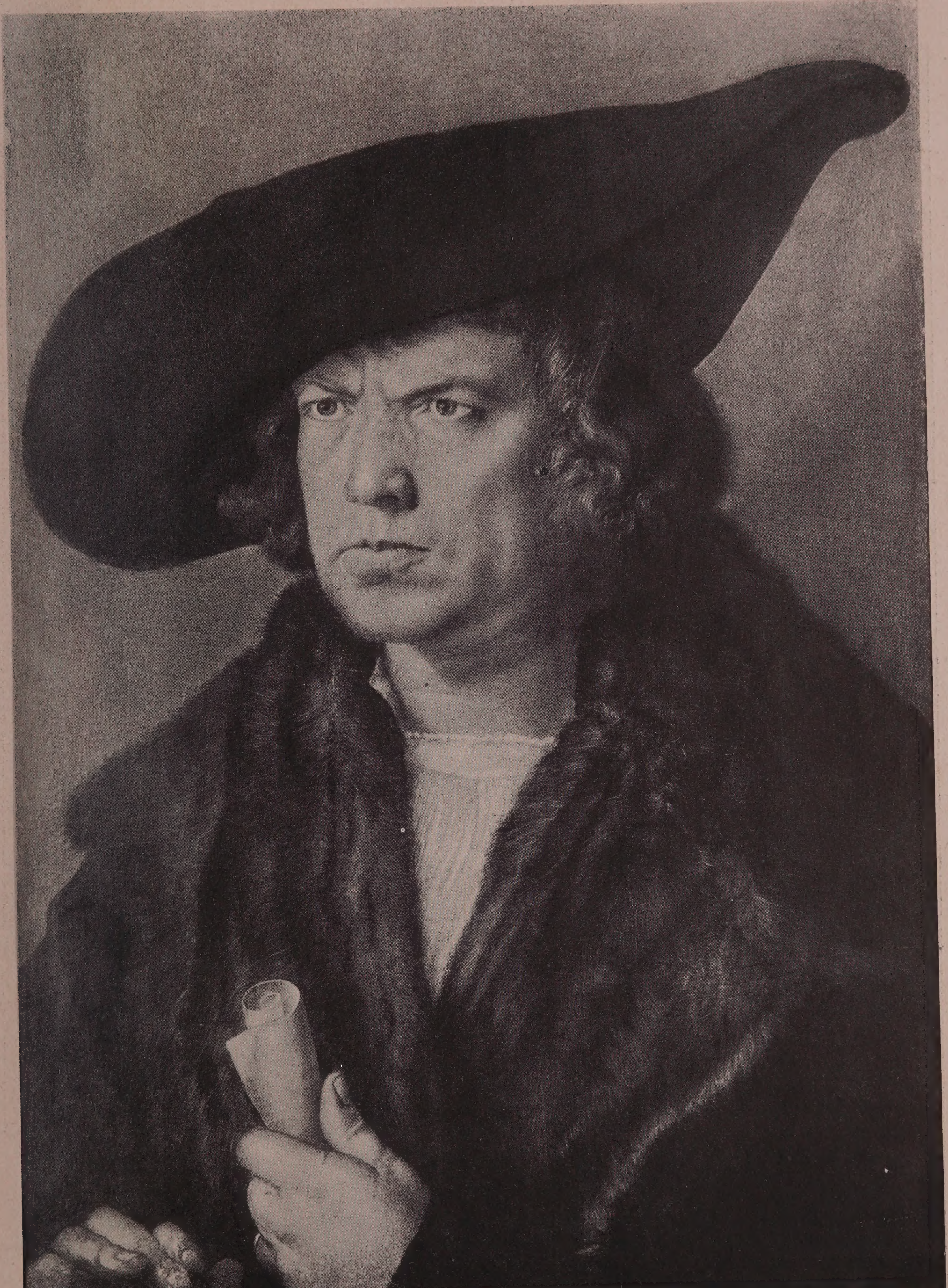
Anbetung der Könige

Das Rosenkranzbild

Der Gekreuzigte

Maria

Das Allerheiligenbild

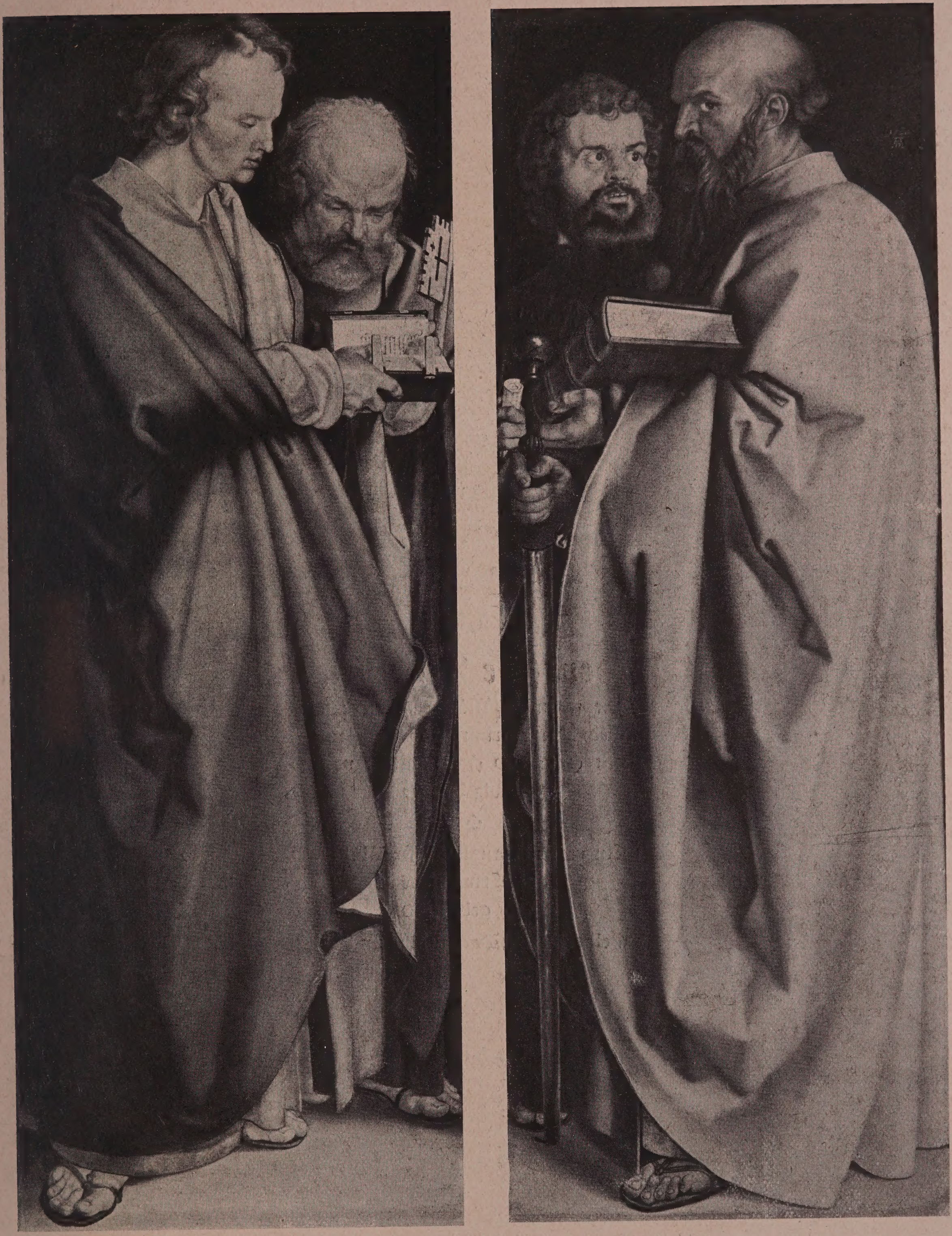


Hans Imhoff?

Jakob Muffel

Hieronymus Holzschuher

Adam und Eva



Die vier Apostel

Deutsche Märchen

Die schönsten Märchen von den Gebrüdern Grimm und Bechstein mit etwa 150 Holzschnitten von Ludwig Richter

❖

Ein rechtes Hausbuch für Kinder und Erwachsene

3.00, geb. 4.80

Gelber Verlag Dachau b. München